



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н.Ельцина

Уральский гуманитарный
институт

М. Ю. ГУДОВА

ЭСТЕТИКА: ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТОНАЦИИ

Учебное пособие



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ПЕРВОГО
ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

М. Ю. Гудова

ЭСТЕТИКА: ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТОНАЦИИ

Учебное пособие

Рекомендовано методическим советом
Уральского федерального университета
в качестве учебного пособия для студентов вуза,
обучающихся по направлению подготовки
47.03.01 «Философия»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2019

ББК Ю812.2я73-1
Г935

Рецензенты:

сектор истории литературы Института истории и археологии
УрО РАН (заведующий сектором доктор филологических наук,
профессор Е. К. Созина);

Н. Н. Гашева, доктор культурологии, профессор кафедры
истории философии Пермского государственного национального
исследовательского университета

Гудова, М. Ю.

Г935 Эстетика: основы художественной интонации : учеб. пособие /
М. Ю. Гудова ; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации,
Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. — 164 с.

ISBN 978-5-7996-2519-1

В учебном пособии рассматривается проблема художественной интонации – одна из центральных в современной эстетике. Обосновывается общехудожественный и общеэстетический характер интонации. Раскрываются особенности бытования интонации в разных видах искусства. Особое внимание уделяется интонационному анализу художественных произведений.

Для студентов направления «Философия», а также для всех интересующихся природой художественной интонации и изучающих историю и теорию искусства, культурные индустрии и практики и арт-бизнес.

ББК Ю812.2я73-1

На обложке:

С. Н. Данилов. Воспитательный момент

ISBN 978-5-7996-2519-1 © Уральский федеральный университет, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	5
Раздел 1. Интонационное бытие духовного мира человека и искусство.....	7
Глава 1. Актуальность, цели и задачи изучения художественной интонации.....	7
Глава 2. Полифонизм внутреннего мира личности как основа интонационного бытия.....	29
Глава 3. Интонационная природа музыки и интонационный строй души.....	57
Раздел 2. Интонационно-выразительное многообразие литературного произведения.....	79
Глава 4. Об интонационной интеграции мысли и смысла в концептуальной поэзии Льва Рубинштейна.....	79
Глава 5. Ритмоинтонационное единство литературного произведения (по роману М. Горького «Жизнь Клима Самгина»).....	85
Глава 6. Интонационный строй субъектной организации литературного произведения (по роману Б. Пастернака «Доктор Живаго»).....	92
Глава 7. Интонационная насыщенность художественной предметности (по рассказам В. Шаламова «Тропа», «По снегу», «Стланик»).....	104

Глава 8. Интонационно-композиционная целостность литературного произведения (по поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»).....	113
Раздел 3. Воплощения интонации во вневременных видах искусства.....	122
Глава 9. Интонации, рождаемые в живописи.....	122
Глава 10. Интонация и одушевленность скульптуры.....	134
Глава 11. Интонационные процессы в архитектуре.....	146
Заключение.....	155
Список рекомендуемой литературы.....	158

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дисциплина «Эстетика» включена в учебный план направления подготовки «Философия». Кроме того, данная дисциплина может представлять интерес для студентов таких направлений подготовки, как культурология и искусствознание, дизайн, социально-культурная деятельность, филология (русский язык и литература), филология (романо-германские языки), лингвистика, журналистика, психология, религиоведение, медиакommunikация.

В результате освоения дисциплины «Эстетика» и ее раздела «Основы художественной интонации» студент должен:

- **знать:** природу художественной интонации, особенности интонационной формы, методологию интонационного анализа;
- **уметь:** работать с научными, философскими и эстетическими текстами и содержащимися в них смысловыми конструкциями; применять различные методы научного и философского исследования в интонационном анализе;
- **владеть навыками:** использования теоретических эстетических знаний в практической деятельности; интонационного истолкования художественных явлений; интонационного анализа художественных феноменов.

Изучению эстетики должны предшествовать курсы «История эстетики» и «Теория и практика современного искусства». Поскольку данная дисциплина углубляет и усложняет представления сту-

дентов о мире искусства и способах его бытия, то ее хорошо изучать одновременно с такими курсами, как «Актуальные художественные практики», «Анализ художественного произведения». Изучение эстетики способствует формированию у студентов необходимых компетенций в вопросах, касающихся поэтики произведений искусства различных видов, жанров, адресного и целевого назначения.

Данная дисциплина включает теоретико-методологические основы и практику интонационного анализа произведений искусства. В процессе ее освоения используются интерактивные и проблемные методы обучения.

Итоговая аттестация по дисциплине предполагает освоение студентами теории интонации и практических навыков интонационного анализа художественных артефактов; наличие у них умения представлять результаты анализа художественной интонации в выразительной, интерактивной, мультимедийной форме.

Раздел 1

ИНТОНАЦИОННОЕ БЫТИЕ ДУХОВНОГО МИРА ЧЕЛОВЕКА И ИСКУССТВО

Глава 1. Актуальность, цели и задачи изучения художественной интонации

1. Актуальность изучения основ художественной интонации.
2. Основы художественной интонации как предмет изучения.
3. Методология анализа художественной интонации.

В сегодняшней жизни общества, когда престижность потребления превосходит престижность творения, когда в условиях всеобщих товарно-денежных отношений, растворяясь во внекультурной среде, культура оказывается в ситуации самоуничтожения, представляется необходимым выявить такие основания существования культуры и искусства, которые исходят из самой сущности человеческого бытия и лишь в последнюю очередь зависят в своем содержательном наполнении от политической, экономической или иной внешней конъюнктуры.

Непосредственным механизмом самопорождения художественного является произрастающая из недр душевно-духовного мира человека интонация. Она позволяет в общении приблизиться к человеческим творениям, образующимся вокруг интонационной смыслопереживательной доминанты личности. Такими воплощениями интонационной индивидуальности могут быть неповторимый

стиль жизни человека, воспринимающего и потребляющего культуру, поэтический мир как внутренняя самоценная и уникальная данность бытия в произведении искусства либо узнаваемый почерк мастера, когда речь идет собственно о творческой индивидуальности создателя шедевров.

Основанием неизбежного существования интонации, которая затем воплощается в искусстве и различных формах культуры, в самом внутреннем мире человека, является имманентная многоголосость, динамическая континуальность, объективированная невыразимость внутреннего, глубинного, сокровенного, душевно-духовного бытия человека.

Новизна такого рассмотрения интонации состоит в том, что мы рассматриваем данное явление не только в качестве художественного выразительного средства какого-либо вида искусства, но и в качестве бытийного основания искусства вообще.

Наша постановка проблемы интонации позволяет выявить связь повседневного, интимно-личностного, сокровенного бытия каждого человека с искусством и культурой, осознать единство человека и художественно-культурных феноменов не только в их высших проявлениях, но и в каждодневно-обыденных. Интонация присутствует в нашей походке и жестах, манере говорить и одеваться, в том, какие мы предпочитаем музеи и театры, какие произведения искусства нас привлекают и отталкивают.

Важность изучения интонации состоит в том, что оно приближает нас к пониманию одного из главных способов самоидентификации и самовыражения человека. Исследуя механизм порождения и особенности функционирования интонации, мы изучаем онтологические пути взаимодействия человека со стремительно меняющимся миром, позволяющие ему сохранить себя. Исследуя интонацию, мы также намечаем пути наиболее адекватного постижения произведения искусства, где в процессе художественного восприятия личность творчески самореализуется как со-автор художественного явления.

Рассмотрение интонации как способа выявления индивидуальности человека позволяет в условиях постоянного навязывания ему посторонних стереотипов не только потребления, производства,

досуга, но и мышления и переживания осознать пути сохранения своей индивидуальности; понять, что он должен делать, чтобы жить в гармонии с самим собой, сохранить свой внутренний тон, неповторимый интонационный строй своей души.

Актуальность и значимость данной проблемы определяется ее обращенностью к коренным, основополагающим проявлениям человеческой сути в бытии культуры.

Наше понимание интонации как способа выявления душевно-духовного бытия человека требует обращения не только к собственно философскому, но и к философско-психологическому опыту рассмотрения проблемы внутреннего мира человека. Философско-психологический подход позволяет нам пролить свет на неповторимо-индивидуальный, многообразный и в то же время типичный и цельный мир души человека, который порождает различные переживательные состояния, воплощаемые в произведениях искусства и культуры.

Кроме того, сама философско-психологическая традиция исследования духовного бытия человека представляется далеко не исчерпанной, таящей в себе нетривиальные решения. Сегодня и в психологии, и в философии предложены глубокие и интересные подходы к пониманию внутреннего духовного бытия человека.

Внутренний мир человека предстает как тотальность человеческой психики, включающая интеллектуально-когнитивную, переживательную и волевою сферы психического. Многоуровневость и многослойность человеческой психики является истоком внутреннего полифонизма — многоголосия внутреннего мира человека, где переживательная сфера духовного обладает своим собственным голосом.

Отстаивая уникальность и специфичность переживательной, душевной сферы внутреннего, духовного бытия человека, хотелось бы сослаться на мнение С. Л. Рубинштейна, который характеризовал переживание как «душевное событие» в жизни личности. Вспышка эмоций, всплеск или угасание страсти, переход из одного настроения в другое, ценностный кризис или принятие волевого решения — все это события внутреннего мира человека, имеющие глубокое духовное содержание и ту душевную форму бытия, в ко-

торых только человек и способен пережить перипетии внешнего и внутреннего мира.

Проблема художественного воплощения внутреннего мира человека достаточно давно занимает отечественную эстетическую мысль и хорошо освещена в работах таких ученых, как М. М. Бахтин, Л. С. Выготский, Л. А. Закс, М. С. Каган, А. Ф. Лосев, В. А. Панпурин, С. Х. Раппопорт.

Мы ставим перед собой задачу раскрытия прежде всего внутреннего душевно-духовного бытия человека, вербально во всем богатстве невыразимого, при рациональном осознании полностью не фиксируемого, во многих своих проявлениях рассудком не управляемого, но очевидно присутствующего в явлениях художественного мира в качестве имплицитного содержания.

В своем исследовании духовного мира человека, являющегося основой существования интонации, мы опираемся не только на философско-психологические и эстетические исследования отечественных ученых, но и на идеи, высказанные представителями западной философии.

Во многом теорию интонации помогают выстроить труды представителей философской антропологии (М. Бубер и М. Шелер), «понимающей психологии» (А. Бергсон и В. Дильтей), экзистенциальной феноменологии (М. Хайдеггер и Г. Гадамер) и постфрейдовской психологии (К. Юнг, Э. Фромм, Э. Берн).

Наиболее интересным для нашей проблематики является рассмотрение западными учеными переживания как онтологического проявления человеческой субъективности.

Представителями «понимающей психологии» А. Бергсоном и В. Дильтеем переживание определялось как непосредственный, нерелексивный способ бытия, лежащий в основе интуитивного постижения жизни в искусстве.

Представители феноменологической антропологии М. Шелер и М. Бубер рассматривали переживание как центральный механизм ценностно-образующего процесса, где двумя главными формами эмоционально-ценностного бытия человека в мире являются такие переживания, как любовь и ненависть. Кроме того, переживание в этих теоретических построениях наделяется онтологическим

статусом. «Любовь», «ordo amories», «строй чувств», «движение сердца и страстей» являются и нравственной формулой человека, от которой зависит, что и как человек чувствует, избирает, мыслит, совершает, и структурой среды, основой судьбы, принадлежащих бытию, в котором осуществляется человек.

Переживание, по логике этих ученых, является и способом бытования искусства: в нем реализуется внутренняя «логика сердца». Актуально переживаемое событие понимается как чистая длительность, обладающая самодетерминированным напряженным темпом и порождающая музыку — наиболее интонационный из всех видов искусств.

В онтологической экзистенциальной эстетике М. Хайдеггера и Г. Гадамера мы также обнаруживаем идеи, позволяющие говорить о переживании как бытийной основе искусства и культуры. При этом мы должны пояснить, что понимание М. Хайдеггером переживания внутренне противоречиво. С одной стороны, мир и человек в его онтологии едины не только с точки зрения бытия и сознания, объекта и субъекта, но и как физическое и психическое, субъективированное переживание и реальное качество бытия. Переживаемые человеком состояния, по Хайдеггеру, являются прежде всего состояниями самого бытия. С другой стороны, Хайдеггер позже критикует переживание с позиций онтологического антипсихологизма как «отказ от осмысления, закрытую от самой себя, организованную неспособность подняться до какого-либо отношения к тому, что достойно вопрошания»¹ и как превращение объективно существующего бытия в субъективную внутреннюю реальность человека. Двойственно и понимание Хайдеггером роли переживания в искусстве. С одной стороны, в отношении бытия (*essentia*) искусства переживание является «предметом художественного творения» и эстетического отношения к миру, «источником меры», формирующим художественный и эстетический вкус и т. д., т. е. это сущностная характеристика искусства. С другой стороны, в отношении действительности (*existentia*) искусства переживание,

¹ Хайдеггер М. Преодоление метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие : Статьи и выступления. М. : Республика. С. 185.

замещающее все механизмы существования художественного: производство, восприятие, смыслообразование и пр., приводит к утрате искусством онтологического статуса и замыкает его в рамках человеческой субъективности.

Не разделяя критики переживания с позиций онтологического антипсихологизма, все же отметим как безусловно интересную и плодотворную идею М. Хайдеггера и Г. Гадамера о том, что именно вольная игра всех духовных сил человека: переживания, воображения и рассудка, создающих в произведении напряжение между «восходом и закатом, скрыванием и выявлением», составляет сущность художественного творения, определяет его художественный облик.

Идея об интонационном потенциале личной и мировой воли обнаружена нами в концепции А. Шопенгауэра, где воля, как и музыка, являются «до-смысловым алогическим становлением». У Шопенгауэра музыка понимается как непосредственное бытие воли, а потому является первым из искусств. Музыка не касается мира идей и независима от мира явлений. Специфика музыкального образа состоит в том, что это образ, который впервые всякий раз только еще порождается. Выражая сущность бытия в бесконечном множестве возможных мелодий, музыка всякий раз раскрывает смысл событий, происходящих под ее звучание. Звучание музыки есть интимное отношение музыки (художественно оформленного движения воли) и сущности вещи. Поэтому нет какого-либо иного сходства между реальным событием и музыкальным комментарием-сопровождением, чем переживание, и одновременно поэтому осуществляется бессознательная способность музыки повышать значение всякой картины жизни своим звучанием.

В структуре внутреннего мира личности нас интересовал также и «опыт отношений» — то психическое состояние, которое формируется у переживающего в результате его отношений с действительностью. В рассмотрении этого понятия нам существенно помогли идеи, высказанные С. Х. Раппопортом, Ю. Боровым, Т. Радионовой, К. Юнгом и др., а также опыт его применения для интонационного анализа произведений искусства, накопленный В. В. Медушевским.

Несколько больше сказано учеными об интонации в искусстве. К исследованию этой стороны бытия интонации обращались пред-

ставители разных наук: искусствознания, лингвистики и литературоведения, музыкознания, психологии, театроведения, философии и эстетики.

Основоположителем современной интонационной теории музыки заслуженно признан Б. В. Асафьев. Ученый опирался на накопленные к 20-м гг. XX в. идеи, первые из которых принадлежали еще философии немецкого романтизма: идеи Ф. Шлегеля о внешнем и внутреннем мире человека в искусстве; Вакенродера и Э.Т.А. Гофмана — о музыке как «проязыке природы», способном передать малейшие нюансы и оттенки жизненных состояний деревьев, цветов, птиц и человека; Л. Тика — о музыкальности поэтического языка; В Гумбольдта — об общности языка, культуры и сознания, а затем развивались в музыкальной и литературной, художественной критике.

Б. В. Асафьев разработал интонационную теорию музыки, музыкального просвещения и образования. Концептуальным центром этой теории было понимание интонации как непрерывного и ритмически организованного выявления тонового напряжения текучих эмоционально-выразительных усилий в устной или музыкальной речи: вокальном или инструментальном творчестве.

Музыка, по Асафьеву, является всецело интонационным искусством, где интонация выступает как внешней архитектурной формой (гармоническим или мелодическим интервалом), так и внутренней процессуальной формой (становлением, стремлением, интенцией). Наконец, и содержание музыкального произведения понималось ученым как строй переживательных состояний: автора-творца, общественной психологии и индивидуальной, определенным образом настроенной души слушателя.

Идеи Б. В. Асафьева имеют особую значимость, поскольку ученый не замыкал существование интонации только музыкой, но замечал, что там, где невозможно существование интонации как процессуальной формы, там она обнаруживается на уровне содержания: как обобщенное, художественно-выразительное воплощение общественного настроения и индивидуально-авторского строя души.

Кроме того, Б. В. Асафьев, исследуя русскую иконопись и живопись, поэтическое творчество Данте и А. Блока, показал, что интонация как содержательная основа искусства является общехудожественным явлением, и применил теорию интонации для создания особого принципа анализа художественных творений.

Асафьевым был открыт один из механизмов художественного, и в том числе музыкального, развития. Исследуя историческое и интонационное развитие русской музыки от народных песен, церковного пения до светского музыкального творчества, тесно взаимосвязанного с русским театральным и словесным искусством, ученый пришел к выводу, что музыкально-художественное развитие происходит через изменение «устного музыкально-интонационного словаря», через утраты и обретения «интонационных кризисов» и «переинтонирование» заимствованных интонаций.

Существенный вклад в развитие музыкальной интонационной теории внес А. Ф. Лосев. Теория музыки, которую предложил Лосев, сегодня воспринимается как целостный результат философских поисков ученого, творчески сопрягающего традиции античной, западноевропейской и русской философии. Своими корнями музыкально-эстетические идеи ученого уходят в работы Пифагора и Платона, Плотина и Шопенгауэра, Гегеля и Буззони, Гуссерля и Бергсона, Одоевского и Франка.

В качестве онтологической основы всякого искусства, и в том числе музыкального произведения, А. Ф. Лосев предлагает рассматривать переживание. Настроение (одна из форм переживания) выступает у него как чистое качество, не тронутое мыслью, но познавательно и творчески продуктивно определенное. «Искусство усложняет и модифицирует первично ощущаемое им бытие, сгущает его, желая его оформить и преобразовать»². Поэтому, разрабатывая классификацию искусств, Лосев предлагает использовать глубоко-психологическую точку зрения, учитывающую как авторские интенции художника, так и художественное впечатление, произведенное на воспринимающего искусство.

² Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Смысл. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 301.

Кантовское понимание музыки как «искусства игры ощущений» или «внешних чувственных представлений»³ становится отправным моментом исследований Лосева, далее он углубляется в духовное содержание музыки.

Русский ученый соглашается с Шеллингом, что «художественная форма, в которой реальное единство становится чисто как таковое потенцией, символом, есть музыка»⁴, но подвергает критике его классификацию искусств, где музыка оказывается в одном ряду с живописью и пластикой, и подчеркивает, что музыкальная реальность иного рода, чем визуальная: она «интеллигибельная и внутри-смысловая»⁵, бесплотная и внутри-духовная.

Соратником исследователя здесь оказывается Гегель, утверждающий, что «романтические» искусства, и в том числе музыка, являются «результатом внутреннего одухотворения человека и субъективной сосредоточенности духа»⁶. Музыка, у Гегеля, есть «чистая субъективность, которая не пользуется протяжением даже как средством (только ухо пораζεται звуком, он замолкает, впечатление проникает внутрь, и звуки раздаются только в глубине тронутой души); в музыке дух адекватен сам себе»⁷.

Наиболее близкими к идеям Лосева оказываются идеи А. Шопенгауэра, где воля, как и музыка, являются «до-смысловым алогическим становлением». У Шопенгауэра музыка понимается как непосредственное бытие воли: «мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей»⁸. Музыка не касается мира идей и независима от мира явлений. Она, по мнению Шопенгауэра, могла бы существовать, даже если бы мира не было вовсе. «Музыка — это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых рождает мир вещей... Вот почему действие музыки на-

³ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Смысл. Выражение. С. 262.

⁴ Там же. С. 264.

⁵ Там же. С. 265.

⁶ Там же. С. 267.

⁷ Там же. С. 276.

⁸ Там же. С. 258.

столько мощнее и глубже действия других искусств... последние говорят только о тени, она же — о существе»⁹.

Следовательно, музыка выступает первым из искусств. Специфика музыкального образа состоит в том, что «живопись есть воспринимаемый образ, поэзия есть представляемый или мыслимый образ, музыка же — образ, который уже не воспринимается, не мыслится как готовый, но — образ, который впервые тут только еще порождается, происходит»¹⁰. Выражая сущность бытия в бесконечном множестве возможных мелодий, музыка всякий раз раскрывает смысл событий, происходящих под ее звучание. Звучание музыки есть интимное отношение музыки — художественно оформленного движения воли и сущности вещи. Поэтому нет иного сходства между реальным событием и музыкальным комментарием-сопровождением, кроме как переживание, и одновременно осуществляется бессознательная способность музыки повышать значение всякой картины жизни своим звучанием.

Пытаясь глубже постичь неуловимую в категориях немецкой классической философии сущность музыки, ученый активно использует категории античной философии — эйдос, меон, образует новые философско-эстетические понятия — эйдетическое становление, меональное искусство.

Эйдос (идея) — это интуитивно данная и явленная смысловая сущность вещи, смысловое наглядное изваяние предмета. В то же время эйдос одновременно и устойчив и изменчив — он есть живое целое отдельных подвижных элементов музыкального произведения. Эйдос может существовать сам по себе, а может быть композиционно оформленным, в самом себе содержать становление смысла. Специфика эйдетического становления смысла в музыке состоит в том, что 1) оно происходит непрерывно путем самопорождения множественности смыслов из смыслового целого произведения; 2) оно происходит алогически как сплошная непрерывная текучесть и процессуальность пьесы.

⁹ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. С. 259.

¹⁰ Там же. С. 256.

Лосев отличает эйдос от логоса, который тоже смысл сущности, но логос есть план, метод становления из отдельных элементов единого целого, поэтому он не отражает предмет как живое целое, а дает лишь его скелет, схему.

Меон, по Лосеву, есть иное, «никогда не есть нечто определенное и устойчивое». Меон живет сплошным и непрерывным алогическим становлением, неразличимым и непреодолимым, но всегда иным по отношению к эйдосу. Переживание и музыка относятся друг к другу как эйдос и меон, всегда сходны, но никогда не тождественны, находятся в безостановочном становлении, преодолевающим логику.

Особость музыки как вида искусства Лосев видит в том, что она воплощает не логос как нечто оформленное и упорядоченное, но «эйдос бесформенных инаковостей»¹¹ — она алогична. Если изобразительные искусства представляют завершенные в своей форме предметы, то музыка воплощает мятущееся и неустойчивое бытие.

В античной философии он находит толкования понятий «ритм», «метр», «гармония»: они трактуются как онтологические, сущностные, а не только узкоэстетические.

Ритм у Лосева предстает универсальной характеристикой бытия, относящейся к живой и неживой природе, жизни человека индивидуального и общественного, уму, душе и всему космосу. Наиболее значимым для ученого является чисто человеческое понимание ритма как «правильно размеренной жизни», наряду с этим он использует и такие толкования, как «очертания», «порядок вещей», «порядок движения». Метр толкуется как разновидность ритма. Вслед за греками он воспринимает гармонию как вечность и игру: вечное возвращение и превращения хаоса в космос и космоса в хаос, игру вечности самой с собой, стоящей и над отдельной личностью, и над разумом в целом.

А. Ф. Лосев рассматривает в этой категориальной системе и музыку, и переживание. С точки зрения отношения хаоса и бытия музыка есть непрерывное становление гармонии из хаоса, и наоборот,

¹¹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Смысл. Выражение. С. 489.

для объяснения этого ученый вводит категорию «хаокосмос» и пытается выявить диалектическое «единство противоположностей». Способность музыки воплотить хаокосмическую игру вечности подтверждает ее возвышающий характер по отношению к обыденности человеческой жизни и обращенность к абсолютным ценностям, которые облекаются в выразительную форму.

В итоговом труде «Музыка как предмет логики» А. Ф. Лосев определил «музыку как искусство времени (становящегося числа)»¹² или до-логического становления — интонации. В книге «Диалектика художественной формы» ученый развил идеи о музыке как генетическом истоке художественного творения, всякой художественной образности и художественной формы и тем самым сформулировал основополагающие философско-эстетические принципы современной теории интонации в искусстве.

Выдающийся современный музыковед В. В. Медушевский выстраивает собственную «духовно-энергичную» концепцию интонации, где исходной посылкой являются современные данные психологии о том, что «переживательное» отношение человека к миру с неизбежностью становится энергонасыщенным. На человека воздействуют материальные энергии внешнего мира, которые он в своем внутреннем бытии преобразует в энергию переживательно-духовных состояний.

По Медушевскому, духовная жизнь человека вырастает из единства понимания и энергонасыщенного переживания, что особенно ярко проявляется в процессе исполнения, общения или творения произведений искусства. В случае если духовностью насыщена повседневная жизнь человека, в душе его рождается «протоинтонация» — та внутренняя доминанта, которая вбирает в себя «все эмоционально ценное и дорогое в жизни»¹³, «источник новизны», «бытийное основание культуры».

В искусстве и культуре происходит трансформация протоинтонации в интонацию. Протоинтонация образует содержание

¹² Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 596.

¹³ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. С. 86.

искусства как мироощущение и приобретает оформленность в художественно-выразительных средствах определенного вида искусства, т. е. становится интонацией, той внутренней выразительной художественной формой, в которой происходит смыкание жизненного и художественного опыта, бытийного и личностного смысла. «Интонация —, пишет В. В. Медушевский — есть эманация смысла в форму»¹⁴.

Интересна также попытка ученого исследовать человека сквозь призму интонации как музыкальной формы во всех его гранях: как реально действующего индивида; как личность; как лирического героя; как героя музыкального произведения; как воспринимающего музыкальное произведение. При этом, с одной стороны, исследуются выразительные средства музыки, а с другой — глубинные душевно-духовные движения внутреннего мира человека, воплощаемые интонацией. В результате интонация в трудах ученого предстает как явление не только музыкальной, но и художественной и эстетической культуры в целом. В то же время обращение В. В. Медушевского к психологическому знанию при создании художественной теории, как нам представляется, подтверждает правомерность философско-психологического подхода в построении интонационной теории.

Необходимо отметить постановку ученым вопроса об интонации как важнейшей общехудожественной категории. По мысли Медушевского, настало время рассмотреть интонацию в качестве одного из универсальных художественных средств воплощения человека во всем многообразии его внешней социальной активности и внутренних состояний души. Также ученый отмечает необходимость исследовать интонационные связи, проявляющиеся в произведениях различных видов и жанров искусства.

Нельзя обойти стороной и новые исследования в области психологии и философии музыки. Так, в монографии Г. В. Иванченко «Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы»¹⁵

¹⁴ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. С. 86.

¹⁵ Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М. : Смысл, 2001.

внимание в первую очередь уделяется резонансному соответствию музыки и духовно-психологического состояния воспринимающего; в монографии В. А. Апрелевой «Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов»¹⁶ раскрывается процесс музыкального творчества как философской рефлексии композиторов по поводу уникальной и узнаваемой авторской интонации в качестве критерия выразительности и законченности, самоидентификации произведения.

Пристальным вниманием к духовно-эмоциональному миру человека и музыки отличаются работы М. А. Смирнова, статьи И. А. Герасимовой, А. Д. Перепелицы¹⁷. Эти авторы определяют современную культурную ситуацию как интонационный кризис, когда искусство способно воплотить и музыку человеческой души, и космическую музыку мироздания, но не находит своего адресата. Воспринимающий искусство сегодня стремится к произведениям, не вторгающимся в сферу его внутреннего бытия, оставляющим его внутренний мир без ощутимых изменений. С сожалением ученые замечают, что в повседневно-обыденном бытии исчезает то качество эмоционального переживания, к которому апеллирует искусство, поэтому авторы предлагают разнообразные художественно-педагогические способы «воспитания души».

Говоря о вкладе филологической науки в становление теории интонации и интонационного анализа произведений искусства, нужно отметить труды таких ученых первой половины XX в., как Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, В. Шкловский, И. А. Виноградов, А. М. Пешковский.

Эти работы определили дальнейший интерес ученых-словесников прежде всего к формальной стороне бытия интонации, что

¹⁶ Апрелева В. А. Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов. Екатеринбург : УрГУ, 2001.

¹⁷ См.: Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. М. : Музыка, 1990 ; Герасимова И. А. Музыка и духовное творчество [Электронный ресурс] // Вопр. философии. 1995. № 6. URL: <https://nowimir.ru/DATA/070710.htm> (дата обращения: 13.11.2018) ; Перепелица А. Д. Музыкальная культура и кризис эмоций // Вопр. психологии. 1990. № 3. С. 121–125.

отражается во многих современных филологических работах, связанных с проблемой интонации¹⁸.

Однако большинство современных работ рассматривает интонацию лишь в качестве художественно-выразительного и конструктивно-оформляющего средства передачи эмоционально значимой информации, переживательных состояний и процессов и имеет научно-практический, прикладной характер. Чаще всего в этих работах предлагается методика постановки русской интонации при художественной декламации, музыкальной вокализации или разговорной речи, особенно при изучении русского языка как иностранного.

Важным вкладом в науку об интонации и составляющих ее элементах является книга М. Гиршмана «Ритм художественной прозы»¹⁹. В работе показана роль интонации и ритма в произведениях мастеров художественного слова, автор приходит к пониманию ритмоинтонации как одного из основных системообразующих элементов литературного произведения.

В исследовании проводится сравнительно-типологический анализ творчества русских писателей и поэтов XVIII–XX вв. с точки зрения становления и исторического развития ритмоинтонационной выразительности, экспрессивности в единстве формо- и смыслообразования.

Таким образом, данная работа М. Гиршмана является одной из немногих филологических работ, которые поднимают проблему ритмоинтонации на эстетический уровень рассмотрения.

¹⁸ Актуальные вопросы интонации : сб. науч. тр. М. : Изд-во Ун-та дружбы народов, 1984 ; *Белянин В. П.* Психологические аспекты художественного текста. М. : Изд-во МГУ, 1988 ; *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации. М. : Наука, 1980 ; Интонация : сб. науч. тр. Киев : Вышп. шк., 1979 ; *Кучинский Г. М.* Психология внутреннего диалога. Минск : Университетское, 1988 ; *Петрянкина В.* Функционально-семантический аспект интонации. М. : Изд-во Ун-та дружбы народов, 1988 ; *Рашишвили Д. И.* Художественная речь как эстетический феномен. Тбилиси : Мецниереба, 1987 ; *Светозарова Н. Д.* Интонационная система русского языка. Л. : Изд-во ЛГУ, 1982 ; *Торсуева И. Г.* Интонация и смысл высказывания. М. : Наука, 1979 ; *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М. : Наука, 1989.

¹⁹ *Гиршман М.* Ритм художественной прозы. М. : Сов. писатель, 1982.

Интонация, как очевидный, присутствующий в разных сферах искусства и во всех человеческих поступках механизм, требует исследования и обобщения. Поэтому в философии неоднократно предпринимались попытки создать общеэстетическую интонационную теорию. Нам представляются заслуживающими внимания коммуникативно-информационная теория Ю. Борева и Т. Радионовой, художественно-морфологическая теория М.С. Кагана, феноменолого-антропологическая теория М.М. Бахтина, субъектно-онтологическая теория Л.А. Закса.

Коммуникативно-информационный подход к проблемам интонации представлен в пособии Ю. Борева «Эстетика», статье Ю. Борева и Т. Радионовой «Интонация как средство художественного общения», статье-заявке Т. Радионовой «Интонационный словарь», материалах «круглого стола» междисциплинарного семинара²⁰. Главным недостатком этой трактовки интонации видится чрезмерно рационалистическое понимание данного феномена как атрибута мышления, возникшее, по-видимому, из-за неразличения авторами когнитивного и имплицитного в искусстве. В силу этого искусство наделяется интеллектуально-логическим способом бытия.

Из такого понимания искусства вытекает и соответствующая интонационная теория, где интонация определяется как «невербальное средство общения», «тип интеллектуального процесса», целью интонации видится передача эмоционально насыщенной мысли, а способом интонационного бытия является «пространственно-временное движение в его аудио- и визуальной репрезентации», подчеркивается, что в произведении «интонация является главным носителем семантики художественного смысла». Такое понимание интонации в значительной мере отличается от нашей концепции.

²⁰ Боров Ю., Радионова Т. Интонация как средство художественного общения // Контекст-82. М. : Наука, 1983. С. 224–245 ; Радионова Т. Интонационный словарь // Академические тетради. Тетрадь 1. М. : НАЭиСИ, 1995. С. 94 ; Единая интонология — новая область междисциплинарного знания // Академические тетради. Вып. 11–12. М. : НАЭиСИ, 2006 ; Интонация и ее общеэстетическое значение [Электронный ресурс] // Академические тетради. Интология. Вып. 11. М., 2006. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/11/radi-onova.html>

Безусловно, положительным моментом является идея Ю. Борева о том, что «не интонация существует в мире музыки, а искусство существует в интонационном бытии». Также плодотворна идея о том, что интонация является механизмом передачи «опыта отношений», т. е. тех целостных, сложных структур внутреннего мира личности, в которых концентрируется опыт различных душевных состояний, рождающихся через переживательные отношения человека с миром, в котором он живет. Интересна и попытка углубить понятие «интонационный фонд эпохи», выделить наряду с тремя ведущими типами интонации — повествовательной, восклицательной и вопросительной ряд подтипов и видов интонации.

М. С. Каганом предложена коммуникативно-морфологическая концепция интонации. Ученый понимает интонацию как «способность искусства объективировать субъективную жизнь человеческого духа в ее реальном, то есть временном бытии»²¹, где процесс воплощения душевного движения, т. е. интонирования, заключается в стремлении от духовно-душевного содержания к материальной, телесно-чувственной форме.

Такая трактовка ограничивает сферу интонационно-насыщенного бытия интонационно-образными (музыка, танец) и интонационно-репродуктивными (литературное и актерское мастерство) видами искусства, что, на наш взгляд, ведет к недооценке эстетической функции интонации. Тем не менее принципиально важным в концепции исследователя является исходный общефилософский подход к данной проблематике, который не только позволяет приблизиться к пониманию сущности интонации, но подчеркивает философский характер и этой проблемы, и эстетики как науки вообще.

Понимание интонации не только как «звучащего образа душевного движения», но и как «непосредственного воплощения духовных процессов» переносит постановку проблемы интонации из аспекта гносеологического в аспект онтологический. То, что специфика бытия интонации связывается с особенностями бытия духа, выводит интонацию из ряда чисто художественных феноменов, а именно изобразительно-выразительных средств искусства, и погружает

²¹ Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб. : «Ut», 1996. С. 22.

в сферу атрибутов духа (но ни в коем случае не только лишь мышления!), феноменов метафизических, затрагивающих смысл бытия.

Наконец, нельзя не отметить, как положительную и отличительную черту концепции этого ученого, системность и доказательность исследования реального бытия духовности и интонации в искусстве. Такое исследование последовательно осуществляется автором на уровне субъектов художественного общения (людей или природы), на уровне характера общения (дискретно-континуального или континуально-дискретного), на уровне доминант общения (эмоциональности или знаний), на уровне способов общения (в живом, непосредственном переживании или в интеллектуальном конструировании ситуации), на уровне степени одухотворенности материала (голоса, жеста, слова или камня, глины, металла), наконец, формы бытия духа (в реальном бытии духа в интонировании как выразительном перевоплощении, происходящем во времени, или в инобытии духа в выразительном представлении, разворачивающемся в пространстве). Последовательно проводя идею о том, что бытие интонации вырастает из реального временного бытия духа, Каган тем самым реализует объективно-онтологический подход, где пространство и время — две разные формы движения духа и материи.

Необходимо отметить и феноменолого-герменевтическую концепцию М. М. Бахтина. Проблема интонации в творчестве этого ученого никогда не была предметом самостоятельного исследования. Между тем отдельные идеи, касающиеся происхождения, сущности и роли интонации в жизни человека и искусства были высказаны Бахтиным в таких работах, как «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», «Слово в романе» и «К философии поступка»²².

У Бахтина интонация изначально рассматривалась не только в сфере искусства, но в пределах жизни человека как единства поступков. Такое понимание интонации основывалось на феноменологической онтологии М. М. Бахтина, где само бытие возможно

²² Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев : Next, 1994.

лишь через действующего и чувствующего человека, который находится в центре бытия, становящегося в процессе человеческого поступания.

Интонация, по мысли ученого, есть и специфическое, художественное средство воплощения эмоционально-волевого тона, и в то же время само ценностное отношение, в котором выявляется и утверждается событийность человека миру.

Таким образом, интонация у М. М. Бахтина входит непосредственно в структуру бытия, понимается как осуществление бытия.

Субъектно-онтологическая концепция интонации представлена в статьях и в монографии Л. А. Закса²³. Понимание интонации этим ученым основывается как на давней музыковедческой традиции (музыкальная эстетика немецкого романтизма, Асафьев, Мазель, Сохор, Яворский, Медушевский и др.), так и отчасти на тех идеях, которые были высказаны М. Бахтиным, М. Мерло-Понти и другими философами.

Л. А. Закс рассматривает интонацию как результат ценностно-образующего отношения в культуре, в котором человек проявляет себя как целостное существо, наделенное духовностью (вопрошанием о смыслах бытия и конституированием этих смыслов), душевностью (переживанием — непосредственным или опосредованным, устойчивым или мимолетным — собственного самочувствия или предстоящего бытия и т. д.) и телесностью.

«Целостное динамическое духовно-душевно-телесное напряжение ценностного отношения человека к действительности, активно выражаемое им в различном знаковом материале, есть интонирование субъекта, интонационный строй его субъективности»²⁴. Такое понимание интонации, на наш взгляд, сужает ее предмет, так как духовное отношение шире ценностного. Но данная концепция ценна тем, что раскрывает прежде всего причины и основания интонации-

²³ Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск : УрГУ, 1990 ; *Его же*. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыковедение. Л., 1987. Вып. 3 ; *Его же*. О культурологическом подходе к музыке // Музыка — Культура — Человек. Свердловск, 1988. Вып. 1. С. 9–44.

²⁴ Закс Л. А. Художественное сознание. С. 55.

онного бытия в культуре. И таким основанием ученому видится первичное бытие интонации как «внутренней формы субъекта» или «формы внутреннего, духовно-душевного человека».

По этой концепции интонация становится художественным явлением тогда, когда духовно-ценностное отношение между человеком и действительностью становится предметом искусства. Искусство Закс понимает как всецело интонационное явление в силу того, что оно «есть творение и самовыражение интонирующего человека», а также в силу того, что «в искусстве живая духовность получает свое инобытие в виде образной и знаковой предметности».

В. П. Лукьянин определяет новое понятие «статус-ритм» как внутреннюю духовно-душевно-телесную, смыслопереживательную доминанту²⁵. Эта идея созвучна представлениям других современных ученых об интонационном строе человека как константной целостности духовно-душевного напряжения, определяющей единство содержания творимого произведения и обыденно-повседневную цельность и целостность человека.

Разрабатывая понятие интонации, ученые существенно расширили сферу использования интонации как принципа анализа художественных произведений. Б. В. Асафьев использовал интонацию для анализа литературных и живописных произведений, а В. В. Медушевский — для рассмотрения самого человека в качестве автора, персонажа и воспринимающего музыкальное произведение. Вслед за музыковедами М. Г. Бархин применил методику интонационного анализа художественных явлений для анализа процессуальности в архитектуре²⁶, а Л. М. Буткевич — для анализа произведений декоративно-прикладного искусства²⁷.

В 2000–2002 гг. появилось достаточно много новых работ, пытающихся представить интонацию в качестве единого основания и способа существования «звучащих» и «скрытых» феноменов искусства и культуры, выявления их взаимозависимой и толерантной при-

²⁵ Лукьянин В. П. Апокрифическая эстетика. Ч. 3 // Урал. 1995. № 10–11. С. 282–287.

²⁶ Бархин М. Г. Динамизм архитектуры. М. : Наука, 1991.

²⁷ Буткевич Л. М. Орнамент как процесс. М. : МГТУ, 2000.

роды. Это материалы трех международных конференций «Музыка и незвучащее» (Москва — Петербург — Москва), опубликованные в одноименном сборнике²⁸, где на большом художественном материале анализируется процесс перевода музыки в «незвучащее состояние» или, наоборот, демонстрируется то, каким образом пространственно-временные искусства способны представить инобытие музыкального или душевного движения.

Субъектно-онтологический характер интонации раскрывается нами на основе экзистенциальной онтологии М. Хайдеггера, предложенной в его труде «Бытие и время»²⁹, и экзистенциальной диалектики М. Бубера, раскрывающейся в его работе «Два образа веры»³⁰.

Синтез различных философских подходов для исследования выразительности и воздействия современного искусства представлен в монографии Сьюзен Лангер «Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства»³¹. Одна из самых известных ученых в американской эстетике первой половины XX в., Сьюзен Лангер рассматривает музыку в качестве «логического выражения чувств»³². Музыкально-эстетическое воздействие на человека Сьюзен Лангер объясняет на основе теорий, предложенных известными психологами XX в. В. Келером, Ж. Д. Юдином и К. Хубером. Эти ученые обнаружили способность музыкальной динамики передавать внутренний ритм человеческой поведенческой и эмоциональной жизни и воплощать отношения напряжения и разрешения в эмоциях и мысли. «Формы музыкального языка, — утверждает С. Лангер, — тождественны формам чувств и мысли»³³, музыку она определяет как «миф внутренней жизни человека»³⁴.

²⁸ Музыка и незвучащее (Москва — Петербург — Москва) / под ред. Вяч. Вс. Иванова, Е. В. Пермякова, Т. В. Цивьян М. : Наука, 2000.

²⁹ Хайдеггер М. Бытие и время : пер. В. В. Бибихина. М. : AD Marginem., 1997.

³⁰ Бубер М. Два образа веры. М. : Республика, 1995.

³¹ Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М. : Республика, 2000.

³² Там же. С. 195.

³³ Там же. С. 210.

³⁴ Там же. С. 218.

Несмотря на отсутствие ссылок С. Лангер на знаменитые работы А. Ф. Лосева «Диалектика мифа» и «Музыка как предмет логики», нельзя не отметить общность исходных посылок (немецкая классическая философия и А. Шопенгауэр) и конечных выводов о музыке как логике и выразительной семантической форме чувств.

Подводя итог накопленному по нашей проблеме научному материалу, мы должны сказать, что современная эстетическая и психологическая мысль вплотную подошла к осознанию универсальности интонации как выразительного бытия духовности, ее онтологической сути.

Наша задача состоит в том, чтобы прояснить наиболее спорный момент: какие именно структуры внутреннего духовно-душевного бытия человека порождают интонацию — таинственную «музыку души», а также исследовать то, каким образом интонация души человека существует в реальном бытии произведений искусства, которые, будучи продуктами человеческой деятельности, являются открытыми, саморазвивающимися феноменами. Цель данного обсуждения — выявить бытийные основания существования интонации во внутреннем мире человека и показать, что интонация имеет общехудожественный характер.

Контрольные вопросы

1. Каковы философские основания художественной интонации?
2. Каковы психологические основания интонационной теории?
3. Каковы предпосылки становления теории интонации в эстетической науке?
4. В чем состоит значение представлений об общехудожественном характере интонации?

Список литературы

Основная

Чоун Е. Интонация как художественный и грамматический прием в ранних советских исследованиях: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. М. Пешковский и С. И. Бернштейн / Е. Чоун [Электронный ресурс] // НЛО. 2014. № 5(129). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/129/19ch.html>.

Дополнительная

Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. СПб. : «Ut», 1996.

Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. М. : Республика, 2000.

Мартынов В. Время Алисы / В. Мартынов. М. : ИД «Классика XXI», 2010.

Глава 2. Полифонизм внутреннего мира личности как основа интонационного бытия

1. Понятие полифонизма.
2. Переживательные структуры внутриличностного бытия.
3. Формодеятельностные структуры внутреннего мира личности.
4. Интонационность субъективно-субъектного бытия.

Понятие «полифонизм» трактуется нами как многоголосие, но мы считаем возможным использовать его применительно не только к музыке или литературному произведению (М. Бахтин), но и к духовному миру человека, который включает в себя интеллектуально-мыслительную сферу, объективируемую на строгом языке понятий, и переживательную сферу, способом бытия которой является многообразие состояний человеческой души.

Мы считаем, что интонация в искусстве является производным феноменом, порожденным полифонизмом внутреннего духовного человеческого бытия. Интонация внутреннего мира личности произрастает, на наш взгляд, из напряженно-ценностного отношения между телесной, душевной и духовной стороной человеческой сущности. Телесность человека — это обладание телом как природным субстратом, определяющим физиологические закономерности и функциональные особенности протекания душевных и духовных процессов в жизни человека. Телесность имеет во внутренней полифонии свой узнаваемый голос, который на языке обыденного сознания принято называть «голосом плоти», он звучит, как правило, в ситуациях жизнеобеспечения, принуждая к бессознатель-

ному следованию ему или рациональному осмыслению первичных витальных потребностей.

Под душевной стороной человеческой сущности мы понимаем поток, совокупность переживательных процессов в человеке, как на протяжении всей его жизни, так и в каждый отдельный момент времени. Душа — это форма протекания внутренней жизни, все множество психических состояний, весь временной поток, все многоголосие и многоуровневость внутренней жизни человека от его рождения до смерти. Полифонизм душевной жизни мы понимаем, во-первых, как одновременность различных душевных состояний в определенный момент времени и, во-вторых, как единственность процесса душевной жизни, состоящего из сменяющихся чувственных реакций, эмоциональных состояний и смыслопереживательных процессов, происходящих в человеческой душе от рождения до смерти.

Формой проявления, обнаружения души во внутреннем мире человека становится переживание. Переживание — это бытийная, процессуально-континуальная форма души. Через него душа выявляет себя человеку во всем многообразии возможных состояний. «Душа — наше собственное существо, как мы ежесекундно его переживаем»¹. Следовательно, переживание есть непосредственно данная целостность душевной жизни.

Душевность человека в таком случае — это его способность проживать свою внутреннюю жизнь, откликаясь на перипетии своей собственной душевной жизни и события душевной жизни другого человека. Душевность человека является основой его общительности и социальности. Голос душевности во внутренней полифонии — со-переживающий, со-страдательный.

Духовность — это содержание внутренней жизни личности человека. Духовность формируется в процессе взаимодействия человека с природой и обществом, когда не востребованные или, наоборот, вытесненные свойства личности отчуждаются в пользу сверхъестественного — Абсолюта или Бога. Реальная человеческая

¹ Франк С. Л. Душа человека: Опыт введения в философскую психологию. СПб. : Наука, 1995. С. 433–434.

духовность представляет собой ценностное отношение, главным способом существования которого является переживание смысла. Если душа — это сосуд, форма процессов внутреннего мира человека, то духовность — это их смысложизненное, смыслопереживательное содержание. Абсолют, Бог — это тот другой, который существует «до и после» человека, единственный гарант абсолютных положительных ценностей в жизни человека. В полифонии внутреннего мира личности духовность проявляется как голос, несущий смыслы, голос вопрошания.

Борьба этих различных сторон едино-противоречивой человеческой сущности с неизбежностью воплощается в динамизме интеллектуальных, переживательных, смыслообразующих и волевых процессов. Переживательные процессы становятся объектом нашего пристального внимания в силу того, что они тесно связаны с человеческой телесностью (физиологией), кроме того, переживания являются непосредственной формой протекания душевной жизни человека и, наконец, в форме смыслопереживания существуют различные проявления человеческой духовности. Поэтому наше исследование интонации как выразительного бытия духовности должно начинаться с анализа особенностей полифонического внутреннего мира человека, и в особенности его переживательной сферы.

Проблемы внутреннего мира человека занимают философско-психологическую мысль достаточно давно. Но нас из всего многообразия различных аспектов этого явления интересует его имманентная интонационность, специфика ее природы и типология многообразных проявлений.

Выделяя две формы проявления полифонического внутреннего духовного мира личности — мыслительную и переживательную активность человека, хотелось бы подчеркнуть особость переживательной сферы. Специфика ее проявляется в том, что наряду с объективным, дистантным и опосредованным, внеличным отношением к действительности человек осуществляет также и отношения пристрастные, субъективные, в которых воздействие внешних предметов и проявлений переживается как его внутреннее состояние, когда не возникает противопоставленности мира

и личности. Субъект такого отношения обнаруживает окружающий мир в себе самом; сопоставляет совокупный внешний мир со своим имманентным внутренним содержанием.

Объективное интеллектуальное отношение к миру всегда пытается выстроить целостную и непротиворечивую картину действительности. Субъективное переживание не имеет внешнего, образного характера, невыразимо во всем богатстве и полноте, это внутренний процесс проживания различных жизненных событий.

Когнитивное отношение предполагает подход к действительности с точки зрения знаний, убеждений и принципов, результаты его фиксируются в возможно более строгих, однозначных, эксплицитных категориях и законах. Переживательное отношение сопоставляет внешний мир с необъективированным, невербализованным «я» личности.

В результате когнитивного отношения накапливается определенная сумма знаний, в том числе и об эмоциональных состояниях, их переживании и последствиях. Переживательные состояния остаются в памяти как опыт человеческих отношений, «непосредственно дающий такое содержание, и содержательные связи, которых вообще нет с точки зрения чистого мышления»².

Познавательное когнитивное отношение создает наглядный, зримо или мысленно представимый образ мира. В процессе переживательного отношения формируется индивидуально-личностное отношение к миру, выявляется личностный смысл мира.

Когнитивные и переживательные отношения к миру предстают перед нами при таком сопоставлении как равно-ценные, равно-важные и в то же время не сводимые одно к другому явления духовного мира человека.

Переходя от общей характеристики интеллектуальной и переживательной сферы духовного к анализу духовно-переживательного бытия, необходимо заметить, что формой его обнаружения выступает психическое состояние. Однако любое психическое состояние не может быть чем-то устойчивым, застывшим, лишенным движе-

² Шелер М. *Ordo amoris* // Шелер М. Избранные произведения. М. : Гнозис, 1994. С. 364.

ния, оно есть поток душевной жизни человека. В психическом состоянии проявляется качественная определенность переживательной сферы в целом: оно обладает процессуальностью (длительностью), континуальностью (непрерывностью), является необъективированным образованием внутреннего мира человека.

Психические состояния могут существовать как на уровне переживаний: побудительных, оценочных, так и на уровне характерологических качеств, определяющих устойчивые формы осуществления человеком любого вида деятельности. Исследуемые нами переживательные состояния являются целенаправляющими, интенциональными, выражающими духовную сторону бытия психического.

Душевная жизнь человека, или переживание, может рассматриваться с физиопсихологической, социопсихологической и религиозно-психологической точки зрения. Мы осуществляем философско-психологический подход к анализу переживания, рассматривая его как социопсихологический феномен.

Переживание всегда имеет индивидуально-личностный характер. Индивидуальны форма переживания: интенсивность (то, насколько ярко, сильно переживание, как реагируют на него внутренние системы организма), продолжительность (то, насколько длительно переживание сохраняется в неизменной форме), устойчивость (насколько долго переживание способно сохраняться под воздействием внешних факторов и одновременно протекающих психических процессов и насколько оно характерно для данного индивида), глубина (насколько глубоко переживание затрагивает психику человека — от психофизиологического до смыслопереживательного уровня); и содержание: избирательность событий, которые в силу переживания индивидом становятся сугубо значимыми для него.

Частота такого рода событий, их сила, интенсивность, временная продолжительность, модальность, глубина — все это достаточно устойчивые характеристики для психики человека, в силу их связанности с органическим субстратом — особенностями центральной нервной системы. Залог уникальности переживаний — в их предмете и индивидуально-личностном механизме протекания. Диапазон переживаемого для каждого человека индивидуален, но чаще все-

го достаточно широк и включает в себя события разноуровневые как по субъекту (с кем происходит событие — с переживающим лично, с его близкими, коллегами, коллективом, государством), так и по объекту и характеру событий. Диапазон индивидуально значимого в окружающем мире «определяет общественную сущность самого человека»³ и индивидуальный накал душевно-духовной жизни.

В жизни, и тем более в искусстве, особенно актерском, переживание может иметь не только спонтанный, но и целенаправленный характер. Человек, переживая, может стремиться вызвать сопереживание (в искусстве — катарсис), путем эмоционального воздействия добиться желаемого поведения, отношения, цели. Но это случаи внешнего целеполагания, когда цели переживания лежат за пределами собственно личного эмоционального состояния, а переживание является средством достижения внешней, чаще всего прагматической, цели.

В то же время целесообразность переживания может носить и внутренний характер, когда цель эмоционального процесса состоит именно в достижении определенного переживательного состояния: внутренней умиротворенной гармонии с миром; ликующей взволнованности при встрече с ярким художественным явлением и т. п. Радость же по достижении желаемых переживаний приятна вдвойне: и как содержание переживания, и как радость достижения цели. В обычных жизненных обстоятельствах переживание обусловлено как особенностями психики индивида, так и внешними факторами.

В силу своей непосредственности и искренности переживание является формой осуществления самотождественных для человека взаимоотношений с миром, и прежде всего с другими людьми. Переживание характеризует человека не только с точки зрения его социальной представленности, но и с точки зрения уникальности его внутреннего мира, с точки зрения его индивидуальности, своеобразия его души.

Переживание есть прежде всего живое, деятельное отношение человека к действительности. Оно возникает в процессе челове-

³ *Якобсон П. М.* Психология чувств. М. : АПН РСФСР, 1958. С. 88.

ской деятельности как сложное эмоционально-оценочное явление и выражает отношение к тому, что происходит с самим человеком, к тому, что он совершает, к предмету его деятельности, и к тому, что окружает человека в процессе совершения деятельности. Переживание одновременно является и внутренним душевным состоянием, способным к видоизменению, развитию, углублению, и субъективной оценкой реального мира, которая дана человеку опять же в виде его собственного реального душевного состояния как импульс к дальнейшим действиям.

Поводом для переживания могут являться любые внешние явления, предметы и события. Содержанием переживания является внутреннее духовно-энергетическое преобразование жизненной ситуации. Переживание выражает полноту индивидуального бытия личности. Переживание представляет собой не только само состояние, но и процесс его формирования в соотнесенности с внешними факторами и под их воздействием. Даже если содержанием переживания выступают внутренние психические или органические проблемы человека, переживание и эмоциональная оценка их происходит с позиций социальной важности этих явлений для индивида. В переживании, совершаемом во внутреннем мире, социальное становится преобразованным, переработанным из внешних условий бытия во внутренние установки, мотивы, потребности, ценности, интересы — во внутреннюю сокровенную самость индивида. В переживании человек неотделим от мира внешнего, наоборот, переживание еще раз, на более интимном уровне подчеркивает эту связь.

Социально значимой и индивидуально-коррелированной является и форма протекания переживания. Индивидуальное, субъективированное, сокрытое от мира переживание происходит в соответствии с тем опытом эмоциональных отношений, который сформирован на протяжении жизни человека. В силу этого редукция переживательно-духовного бытия человека к явлениям познания, тем более к физиологии, которая является лишь природным основанием, и к психомоторике, которая представляет собой лишь внешнее проявление внутридушевных, духовно-насыщенных состояний, приводит к потере их уникальности. Многообразные переживательные проявления духовного мира заслуживают отдельного и при-

стального внимания, так как позволяют понять неоднородность и многогранность таких бытийных и художественных явлений, как интонационный строй души или произведения искусства.

Завершив, таким образом, общую характеристику переживательных состояний, перейдем к анализу отдельных проявлений переживательной сферы духовного отношения человека к миру.

Необходимость этого шага обусловлена существованием тенденции сводить переживательный мир человека к нескольким ситуативным реакциям типа радости, страха, тревоги, в то время как переживание есть актуальный, деятельностный способ существования различных видов психических состояний человека: эмоционального тона, эмоций и настроения во внутренней реальности душевной жизни личности.

Эмоциональный тон как явление души возникает, когда человек переживает свое отношение к внешнему или внутреннему миру недифференцированно, обобщенно, как положительное или отрицательное отношение. В силу этого эмоциональный тон как переживание сопровождает любой вид деятельности всех сфер бытия: от сенсорных — эмоциональный тон ощущений (температурных, вкусовых, тактильных, обонятельных, визуальных, слуховых) до волевой регуляции человеческой деятельности. Эмоциональный тон способен возникать в ответ на физиологические явления и процессы человека, на различные формы проявления социального в человеке и тем самым объединять их, а также обобщать импульсы, поступающие от различных органов чувств человека, что способствует взаимодействию, взаимопересечению и дополнению этих импульсов, формированию целостной картины чувственно воспринимаемой действительности, «синестезии чувств»⁴.

Под синестезией обычно понимают способность человека к формированию межсенсорных, межчувственных ассоциаций, а также способность к восприятию синестетических метафор. Как отмечают исследователи роли синестезии в мире искусства, такая способность является одним из существенных признаков художественного мышления, когда на основе конкретно-чувственных данных, предлага-

⁴ Галеев Б. М. Содружество чувств и синтез искусств. М. : Знание, 1982.

емых одним видом искусств, формирующим художественную реальность, нужно восстановить, восполнить целостную многомерно чувственную жизненную реальность. В частности, это проявляется в способности художников в нотных записях передать движение мелодии, в литературном пейзаже — осязание движения воздуха, запах травы, в морском пейзаже — шум прибоя, вкус морской соли и т. д.; воспринимающий может все это не только увидеть, но и услышать.

Переживание человеком собственного самочувствия образует другой вид душевных проявлений — человеческие **эмоции**. Эмоции сопровождают всякое явление человеческой жизни, но фиксируют обыденное, повторяющееся, привычное состояние человека. В то же время они достаточно разнообразны, хотя и скоротечны, так как являются реактивными переживаниями и выполняют функции сиюминутной оценки самочувствия человека и в соответствии с полученной оценкой инициируют деятельную ответную реакцию человека, а также вызывают определенный эмоциональный тон. Ответная реакция, как правило, бывает направлена либо на закрепление самочувствия (в виде приятных ощущений и положительного эмоционального тона), либо, наоборот, на устранение нежелательных ощущений и эмоционального тона. Такого рода реакции регулируют отношения человека с внешним и внутренним миром.

В эмоциях происходит переживание наличного (насущного), либо бывшего, либо будущего вазимоотношения индивида с действительностью, выражающего удовлетворение или неудовлетворение потребностей личности, соответствие или несоответствие действий человека мотивам деятельности, где в качестве мотива опять же могут выступить потребность, интерес, вера, любовь. Эмоции, по справедливому замечанию Г. Х. Шингарова, лишь создают общие условия для деятельности, подготавливают к ней человека, являясь механизмом саморегуляции и самочувствия.

Эмоции выявляют в переживании характер воздействия предметной действительности на индивида в процессе деятельности. И лишь тогда, когда эмоции фиксируют переживание редких, но чрезвычайно значимых — сильных, ярких, приятных или травмирующих впечатлений, тогда эмоции как ведущие психологические состояния могут быть отнесены к аффектам.

Аффекты являются частным случаем эмоций. Такие переживания возникают в чрезвычайных жизненных обстоятельствах и ситуациях. По известному заключению А. Н. Леонтьева, «эмоции — это состояния моего “я” (или как мы определяем — переживание самочувствия моего “я”), а аффекты — это состояния “во мне”»⁵.

Аффект, как это показал Л. С. Выготский, развивается через столкновение разнонаправленных, разномодальных и разноглубинных психических движений, в результате чего человека охватывает буря переживаний. Неожиданно человек испытывает сильнейшее потрясение, когда весь мир сужается до захлестнувших его страстей, и он не осознает в этот момент ни своих действий, ни окружающего мира. Весь мир, все внешнее и внутреннее, фокусируется во внутреннем безотчетном движении, но в это время субъект не находится в сознательном состоянии, и потому аффекты являются состоянием, происходящим «во мне», но не являются состояниями моего осознаваемого «я». Причиной возникновения аффекта, как правило, является переживание человека в чрезвычайных обстоятельствах, когда обычные эмоции энергетически недостаточны для регуляции жизнедеятельности. Дальнейшее развитие состояния аффекта происходит вне соотнесенности с объективным состоянием окружающего мира. Поддавшийся аффекту человек переживает лишь свое собственное чрезвычайное возбуждение, которое развивается, прежде всего, по внутренним психофизиологическим законам, человек не помнит себя вследствие «сужения сознания».

Аффект имеет две стороны: внутреннюю — накопление и разряд эмоциональной энергии в результате происшедшего потрясения; и внешнюю — когда эмоциональная энергия трансформируется или в бурные внешние действия, или в бездействие; либо жизненные силы и энергия переполняют человека и он не может с ними совладать, либо они покидают человека и он впадает в состояние ступора — обездвиженности и немоты.

Эстетический аффект, описанный Л. С. Выготским, специфичен тем, что вся высвобождаемая в результате эстетической реакции

⁵ Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции : конспект лекций. М. : МГУ, 1971. С. 38.

энергия направляется на внутреннюю работу души, созидание и утверждение новых художественных и нравственных ценностей. Именно на этом основан эффект очищения в классической трагедии, где в финале зритель переживает сильнейший эстетический аффект — катарсис.

В обыденной жизни аффект быстро проходит, но в процессе переживания аффекта формируется специфический аффективный опыт, включающий в себя умение распознавать аффективные ситуации, стереотипы аффективного поведения, почерпнутые из обыденной жизни и из различных произведений искусства, а также собственно переживательный аффективный опыт. Как и пережитый в реальной жизни аффект, катарсис оказывает влияние на последующую духовную жизнь человека.

Настроение как своеобразное проявление духовного характеризует самоощущения человека среди сущего в целом. Весь мир окрашивается соответствующим внутреннему настрою тоном, внешняя действительность соотносится с внутренним самочувствием человека. Человек стремится к переживательной созвучности бытию, единству субъективированного переживания и реального качества бытия. Настроение есть обобщенное переживание человеком соотношения действительности в целом и ее отдельных фрагментов. «...Настроение — это эмоциональное самочувствие человека, окрашивающее в течение некоторого времени (иногда длительного) все его поведение»⁶.

Настроение не приурочено к какому-то частному событию, не направлено на какой-то определенный предмет; предметы — лишь повод, вызывающий определенный внутренний настрой, разлитое общее состояние, окрашивающее в определенный тон рядоположенные явления. В настроении оценочный момент слабеет, переходит в интенциональный. Человек переживает свое отношение ко всей совокупности окружающего бытия, и частного события этого бытия как вехи в его жизни, и самого себя как ценностного центра бытия; это отношение не только к содержанию отдельного поступка (что сделано), но и к форме поступка (к тому, каким образом он был

⁶ *Якобсон П. М.* Указ соч. С. 25.

совершен), и оценка того, насколько и то и другое достойно его как личности. Именно в силу безотчетно-интенционального характера настроения возникает амбивалентность настроения и мышления, когда эмоциональная оценка события не совпадает с формально-логической, когнитивной: то, что прагматически-рационально может оцениваться как удача, успех, эмоционально, настроенчески может сопровождаться разочарованием и усталостью. Настроение является фундаментальным событием нашего бытия.

Завершая анализ реактивно-оценочных проявлений душевных состояний, заметим, что поскольку мы рассматриваем эмоции как частное проявление внутренней жизни человека, а более общим является переживание как состояние души, то в категориальном плане мы заменили понятие «эмоциональное» понятием «переживательное», сохранив за ним то содержание, которое при старом словоупотреблении закрепилось за понятием «эмоциональное».

Наряду с оценочно-реактивными переживаниями в духовном мире человека существуют и более сложные, смыслопорождающие, интенциональные переживания, к анализу которых мы обратимся далее.

Выявленная нами специфика некоторых отдельных переживательных состояний показывает, что многообразные и подвижные переживания обладают собственной спецификой и интонируются по-особому.

Интонационный анализ, проводимый при литературоведческом или искусствоведческом исследовании произведений искусства, не может быть ограничен лишь поисками определенного настроения, возникающего в процессе художественного общения. Интонации произведения искусства могут воплощать как самую непосредственную динамику отдельных переживательных состояний, так и равнодействующую разнонаправленных душевных движений.

Другой, более значимой для жизнедеятельности личности формой духовного бытия является «смыслопереживание». Смыслопереживание — это переживание, которое не ограничивается сугубо оценочной функцией, а вмещает духовную устремленность, интенцию, ориентир, смысл. Специфику смыслопереживания составляет его содержание, которым является переживание типичных и прин-

ципиальных сторон социального бытия личности с точки зрения формирования и выявления заключенных в бытии смыслов.

Употребляя термин «смыслопереживание» вслед за В. А. Панпуриным, мы называем смыслопереживанием то, что другие авторы называют «высшими», «социальными», «надорганическими» чувствами, «значимыми» переживаниями, «константными эмоциональными состояниями» и т. д. Мы же считаем употребление понятия «чувства» в разговоре о переживательных состояниях души неудачным, категориально нестрогим, так как за этим понятием закрепилось обозначение качественно определенных реакций сенсорной сферы психического.

Смыслопереживание возникает тогда, когда жизнь души наполняется духовным содержанием, соприкасается с духом. Дух в смыслопереживании мы понимаем как смысловую наполненность, выявленную на уровне психического состояния. Если душу мы понимаем как реку, поток, то дух, духовность есть содержание, содержательная наполненность, бытийная соотнесенность, сопричастность внутреннего мира внешнему. Но дух может воплощаться не только в имплицитные психические состояния, но и в эксплицитные когнитивные формы, существовать, например, в виде религиозных заповедей и философских трактатов.

Смыслопереживания не являются простым обобщением переживаний, их происхождение имеет иной, внутридеятельностный характер⁷. Смыслопереживания выявляют индивидуальность социального для каждого человека: характер отношений с другими людьми и обществом в целом. В смыслопереживании происходит переживательное выявление нуждаемости, значимости, ценности, интересности, желанности предметов или явлений для человека.

В такой соотнесенности человека и окружающего мира человеческое отношение субъективируется. Субъективированное, соотнесенное с личностной цельностью единой души, для переживающего — единственной в этом мире, является выражением сокровенной внутренней сути личности, самости, как говорил еще К. Юнг. Или, как пишет М. М. Бахтин, «душа, переживаемая изнутри, есть дух»,

⁷ Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции. С. 38.

«дух же — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни»⁸.

Другой смысл понятия смыслопереживания связан с тем, что оно является глубинной структурой души, сросшейся с динамикой внутреннего мира личности — любовью, верой. В смыслопереживании происходит обогащение и упрочение душевно-духовного отношения человека к окружающей реальности, в котором и объективная и субъективная реальность соотносятся непосредственно с самостью личности, а обусловленное бытием содержание раскрывает свой энергетический потенциал.

Смыслопереживание предстает перед нами как особое, изначально невербальное, нерациональное, некогнитивное, не формально-логическое мышление — «логика сердца» (М. Шелер), как способ разрешения житейских и творческих коллизий, когда человек руководствуется в поступках внутренними интенциями, а не доводами рассудка. Содержанием смыслопереживания — глубинного нерационального «мышления» является активное внутреннее смысловое преобразование психологической ситуации. Назначение такого переживания состоит в «достижении смыслового соответствия сознания и бытия, что в отнесенности к бытию суть обеспечение его смыслом, а в отнесенности к сознанию — смысловое принятие им бытия»⁹.

Здесь всегда переживается нечто «иное», «чужое»: неприемлемое или желаемое, отвергаемое или восхищающее. Содержанием смыслопереживания состоит в том, чтобы это «иное», не-прочувствованное, не-пережитое, сделать внутренне преобразованным, пережитым, субъективно, индивидуально обжитым, «своим».

В процессе смыслопереживания происходит слияние понимания и душевной энергии, «рождается смысл, давая начало духовной жизни человека»¹⁰. Духовная жизнь в процессе смыслопереживания наполняется энергией, которая предстает перед нами как некая

⁸ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев : Next, 1994. С. 104.

⁹ Василюк Ф. Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций). М. : Изд-во МГУ, 1984. С. 27.

¹⁰ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. С. 3.

равнодействующая — как длительность саморазвития смыслопереживания, где время является внутренней формой бытия.

В процессе смыслопереживания выявляется содержание и смысл явления для души человека, а бытие человека отмечает еще одно событие внутренней жизни. Смысл происходящего, выявленный в переживании, входит во внутренний мир человека и определяет дальнейшее отношение человека к окружающему миру. В этом качестве смыслопереживание в латентной форме сохраняется в недрах души, подспудно управляя различными проявлениями психического. Смыслопереживанию принадлежит также и мотивационная роль в поступке. Смыслопереживание подготавливает сознательное принятие какого-либо факта бытия, а также сообщает сознанию личностный смысл, значимость объективных качеств предмета или явления для жизни человека, выявленный в переживании, в чем выражается интенциональный характер смыслопереживания.

В свою очередь, смыслопереживание представлено в духовном бытии каждого человека многообразными проявлениями. Охарактеризуем некоторые из них.

Исходным, начальным смыслопереживанием человека в окружающем мире является **потребность**, т. е. переживание нуждаемости в другом, в вещах, в предметах и явлениях этого мира.

Состояние нуждаемости, нужда в чем-то или в ком-то, объективно необходимом, но не данном в какой-либо конкретно-осуществляемой жизнедеятельности, сопровождает человека на протяжении всего его существования. Нужда (отсутствие необходимой вещи, погодных условий, состояния здоровья и т. д.), будучи объективным образованием, субъективно может не переживаться и не осознаваться до тех пор, пока не произойдет соотнесения нужды с ее объектом. Соотнесение нужды с объектом, будучи процессом и когнитивным (познание и оценка нового предмета или явления), и эмоциональным (переживание возможностей объекта для восполнения нуждаемости субъекта), переводит состояние нуждаемости в потребность, а объект нуждаемости — в предмет этой потребности.

Потребности фиксируют две неразрывные стороны отношения субъекта к действительности: первая — когда субъект выступает как пассивная страдательная фигура, переживающая нуждаемость;

вторая — когда субъект выступает как активная деятельная личность, стремящаяся достичь предмета потребности. Как пишет Л. С. Рубинштейн, «в потребности... заключен человек, как страстное существо»¹¹ (страстное — страдающее, активное). Потребности, следовательно, являются исходным побудительным переживанием, ведущим к деятельности. Это внутреннее душевно-духовное состояние человека порождает, с одной стороны, эмоции, связанные с отсутствием объекта переживаемой нужды, а с другой стороны, смыслы и энергию деятельного удовлетворения потребностей.

Интерес как смыслопереживательное состояние складывается на основе потребности, но отличен от нее тем, что, во-первых, порождается лишь социальными потребностями, а во-вторых, всегда предметно конкретизирован. Интерес возникает в процессе выбора предмета для удовлетворения потребности. Как и всякий выбор, он ограничивается общими рамками свободы человека — финансовой свободой, техническим и выразительным мастерством, творческой свободой и т. д. В то же время интерес обладает большей степенью свободы, нежели потребность, ибо более избирателен, субъективен.

Отвечая за конкретно-предметную форму удовлетворения потребности, интерес стремится осуществить это наилучшим образом, за счет большого накала переживания обеспечивает высокую меру активности, чтобы предмет потребности удовлетворял самым строгим и разнообразным требованиям. Следовательно, в интересе человеком переживаются свойства предметов или явлений — объектов потребности и их способность удовлетворить потребность в соответствии с идеальным образом. В процессе такого интенсивного и пристрастного переживания один из многих предметов интереса становится целью дальнейшей деятельности по удовлетворению потребности и в то же время способом воплощения человеческой субъективности в реальный объект.

Ценности как смыслопереживательное отношение формируются на основе потребностей. Формирование ценности недоступно абстрактному, формально-логическому мышлению, оно лишь в силах осознать и принять уже сущее, ставшее. Ценности в их

¹¹ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб. : Питер, 2000. С. 108.

переживательной форме постигаются «сердцем» — внутридушевной целостной логикой, смыслопереживанием. В смыслопереживании раскрытие ценностной логики мира происходит через мотивы, желания, интересы, потребности, т.е. через то, к чему слеп рассудок. Микрокосм ценностей — душа человека повторяет в своей формуле структуру макрокосма — всеобщего бытия, отсюда ценности отдельного человека носят не случайный, а онтологический, бытийно-определенный характер. Ценность — это выявленная в процессе переживания значимость предмета, человека или явления для переживающей личности, а на уровне общественной психологии — социального целого.

В ценностном смыслопереживании выявляется значимость объективных свойств предмета потребности для жизни субъекта. В силу этого данное отношение всегда обладает предметной содержательностью и конкретной определенностью. В то же время оно является и эмоциональным процессом. Сформировавшаяся в данном отношении ценность имеет двойственный характер: с одной стороны, она несет в себе образ предмета, в котором представлены его имманентные свойства, а с другой стороны, это есть само переживание человека по поводу свойств предмета, в котором и происходит выявление значимых сторон. Переживательное ценностное отношение характеризуется устойчивостью, в латентной форме оно укореняется в константных свойствах личности, ценности не носят характера сиюминутных и ситуативных явлений, формируются всерьез и надолго.

В потребностном отношении ценности соотносимы с интересом, включают его в качестве одного из этапов ценностного смыслопереживания. «Ценности, — пишет В. А. Панпурин, — это выявляемая в переживательной активности эмоциональная значимость объекта для потребностей субъекта»¹².

На основании потребностей, интересов и ценностей формируются **константные переживательные свойства личности**. В переживательных свойствах человека происходит предельное

¹² Панпурин В. А. Внутренний мир личности и искусство. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1990. С. 139.

свертывание устойчивых психических состояний, сохранение самого характерного, определяющего его душевно-духовный облик. Такими свойствами являются смыслопереживания, которые становятся базисными, основополагающими для всей динамики душевно-духовных процессов внутреннего мира личности. Константные переживательные свойства личности интегрируют индивидуально-избирательные отношения к миру, образуя своеобразный внутренний этос человека: «правила предпочтения одних ценностей и небрежения другими», «структуру и содержание мироощущения», «...волю к самоотдаче вещам или господству над ними»¹³.

Являясь обобщением эмоциональных реакций, состояний и процессов, свойства души вбирают в себя и аккумулируют наиболее устойчивое, доминантное во внутреннем мире личности. В то же время константные свойства, образовав внутренний этос, сами становятся определяющими нравственную сущность личности свойствами. К константным свойствам души мы относим любовь и ненависть, веру и безверие, уважение и отвержение, надежду и безнадежность и т. д.

Доброта как константное свойство личности проистекает из особого видения мира, когда мир воспринимается человеком как сфера безусловно-положительных ценностей, в добровольном принятии и следовании которым состоит сущность его жизни. Высшей ценностью такого бытия является сама жизнь в мире положительных ценностей. Из такого константного доброго отношения к миру, к жизни, к себе складывается особый способ поведения, несущий добро, воссоздающий первородную гармонию и неразрывность всего со всем. Ориентация на добро не только на уровне знания, но и на уровне смыслопереживания порождает целостность, прочность, незыблемость внутреннего тона. Формирование изначально доброго мироотношения — чрезвычайно сложная задача нравственного воспитания в мире, где неопределимы, размыты границы и критерии добра и зла.

В качестве константного свойства можно рассматривать и *любное* мироотношение. Если интенциональное доброе отношение

¹³ Шелер М. Указ соч. С. 353.

есть принятие всего предстоящего человеку бытия, то любовное отношение к миру подразумевает интенцию совершенства и совершенствования бытия.

Любовь — это отношение двоих, «я» и «ты», но в то же время это межличностное явление, охватывающее своим воздействием весь мир. Любовь принадлежит бытию, в котором овеществляется человек. Эмоции, переживания, по Буберу, тем и отличаются от любви, что могут быть различными и лишь сопровождают любовь. Переживания «обитают в человеке (как внутридушевные явления), человек же обитает в своей любви»¹⁴. Любовь, по Буберу, явление онтологическое. Любовное отношение есть отношение созидательное, «внутреннее приращение ценности вещей»¹⁵. Поэтому любовь, став константным свойством души человека, вбирает в себя не только мимолетное чувство влюбленности, но и состояние любви и волевое отношение — стремление к любимому объекту.

Реализуясь прежде всего в интимно-личностном переживании, любовь одновременно утверждает свою ценность и становится бытийной чертой личности, когда любовное отношение распространяется на всю полноту человеческого бытия в своем стремлении к совершенству: влюбленность из переживания превращается в ценность — любовь и установку на любовное мироотношение.

Душевно-духовное свойство личности «любить» независимо от того, «любит ли человек некую вещь, некую ценность... любит ли он природу в том или ином ее образе, любит ли он человека как друга или же как еще что-то — это всегда означает, что в своем личностном центре он выступил за пределы себя как телесного единства и что он сопричастен акции... тенденции чужого предмета утверждать собственное совершенство, содействовать ей, поощрять ее, благословлять ее»¹⁶. Философы, исследующие феномен любви, отмечают, что в свойстве человека «любить» присутствует изначальная открытость личности, ее способность в переживании выявить ценность не только отдельных фрагментов бытия, но и всего мира

¹⁴ Бубер М. Я и Ты. М. : Высш. шк., 1993. С. 13.

¹⁵ Там же. С. 13

¹⁶ Шелер М. Указ. соч. С. 352.

и тем самым преодолеть рамки собственной ограниченности, приобщиться к духовному бытию; создав нечто самому, возлюбить весь мир как результат творения.

Потребности, интересы, ценности и константные переживательные свойства личности есть побудительные, движущие, иницирующие деятельность явления. Душевно-духовным состоянием, в котором переживается непосредственно предуготовленность человека к практическим действиям, является **установка** — совокупное переживание потребности, предметной действительности и будущего поведения.

В данном переживании потребность является той основой, которая дает импульс целенаправленной деятельности. Чтобы сформировалась установка к деятельности, в определенной ситуации должны совпасть потребность и предмет ее удовлетворения. Если ситуация стандартна, потребность и предмет строго соответствуют и даны в каждом из повторений данной ситуации, то установка срабатывает автоматически — бессознательно. Ежедневно человек совершает множество действий, прообраз которых и готовность к их осуществлению не проходят через сферу его сознания.

В то же время на основе константных смыслопереживаний и потребностей может сформироваться установка, которая будет реализована «исключительно в сфере сознания — не в самом поведении, а воображении этого поведения, в психическом эквиваленте реального действия»¹⁷. Установка, таким образом, это не только психофизиологическая готовность к осуществлению деятельности (set), но и смыслопереживательное состояние (attitude), в котором выявляется смысл и способ удовлетворения потребности в целенаправленной деятельности личности.

Воля — это механизм, который в процессе сложных последовательных переживаний переводит состояние человека «я не могу» в «я должен», а затем в «я хочу».

Воля проявляется тогда, когда безусловное и бессознательное выполнение установки становится невозможным. Последнее мо-

¹⁷ Надирашвили Ш. А. Установка и деятельность. Тбилиси : Мецниереба, 1976. С. 138.

жет произойти либо из-за внешних препятствий — не до конца учтенных социальных условий либо из-за препятствий внутренних — не до конца сформировавшегося убеждения в необходимости осуществления деятельности в соответствии с данной установкой или недостаточно глубоко пережитой, выношенной установки. Воля есть энергетически-духовная напряженность, насыщенность процесса предуготовления к совершению действия — разница потенциалов между «знаю» и «убежден», «вынужден» и «должен», «должен» и «хочу», «знаю» и «стремлюсь».

Воля проявляется как строй переживаний, связанных с объективацией — досада, огорчение, недовольство; с мотивацией — чувство долга; наконец, как страстное переживание новой установки и прочее, направленное на осуществление целенаправленной деятельности.

Волевой процесс проходит два этапа развития. Первый этап — когнитивный, когда человек объективирует и оценивает себя, свою деятельность, вовлеченные в деятельность предметы. При этом выявляются противоречия между сущим и должным на всех уровнях деятельностного процесса: субъекта, предмета и способа деятельности. Переживание носит, как правило, характер недовольства собой. Эмоционально и интеллектуально выявляется необходимость волевого поведения, когда человек самолично принуждает себя достичь поставленной цели вопреки внешним или внутренним препятствиям. Энергетический потенциал на этом этапе недостаточен для успешного осуществления деятельности, ищутся резервы для его восполнения.

Второй этап — собственно волевой. На этом этапе через интенсивное смыслопереживание происходит преобразование мотива — внутренней убежденности в необходимости выполнения деятельности в потребность, а затем в мотивационную обоснованность причин данной деятельности и преобразование переживания собственных возможностей исполнения этой деятельности в установку — неотвратимую страстную готовность к действию. Установка на данном этапе переживается как сила, направляющая волевое поведение человека.

Волевая установка — это сила, которая направляет человека на осуществление деятельности, «невзирая на то, что она может при-

нести человеку в данный момент», «настраивает человека на такое действие, которое имеет для него не непосредственное, а отдаленное и опосредованное значение»¹⁸.

Анализ различных смыслопереживательных состояний позволяет говорить о том, что смыслопереживание как «душевное движение» включает в себя не только эмоциональный процесс, но и порождение, развитие, обогащение смыслов, собственно духовного содержания души человека: интересов, потребностей, мотивов, ценностей. Соответственно и интонация смыслопереживаний, как душевно-духовной динамики, предполагает воплощение не только переживательного процесса, но и разноуровневых смыслов и их взаимодействия в ткани художественного произведения.

Наряду с переживательными мы рассматриваем состояния души второго типа, на основе которых образуются **формодеятельностные свойства личности** — характер и темперамент. Характер и темперамент не входят в число переживательных состояний, относятся к иной сфере психического. Характер и темперамент — это есть устойчивый способ, стабильная форма жизнедеятельности. Они характеризуют личность не столько с точки зрения многообразия духовного мира, сколько с точки зрения целостности, единства способов протекания различных состояний. Это происходит в силу того, что характер и темперамент являются формодеятельностной основой различных переживательных состояний человека: темперамент — на психофизиологическом, а характер — на социопсихологическом уровне. И характер, и темперамент могут вызывать эмоции и сами становятся объектом эмоционально-волевого тона, смыслопереживания и эмоций.

Вслед за Л. С. Рубинштейном и его последователями мы рассматриваем темперамент как динамическую основу душевной жизни человека. Темперамент — совокупность особенностей высшей нервной деятельности, формально-динамических качеств как таковых. Они — «безличные» предпосылки развития личности. Они не определяют содержания отношения личности к действительности и к деятельности, влияют лишь на форму протекания этих отношений.

¹⁸ Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. М. : Наука. 1966, С. 323.

Особенности темперамента, помноженные на отношения личности, сказываются на характере протекания и переживательных, и деятельностных процессов.

Ведущими свойствами переживания, с точки зрения темперамента, являются его сила, устойчивость, скорость протекания и смены, процессы ускорения и замедления переживательных состояний. Л. С. Рубинштейн выводит понимание темперамента из сферы сенсомоторики в сферу динамики собственно душевных реакций, состояний и процессов. Темперамент обнаруживается не только в скорости, ритме и темпе разноуровневых эмоциональных состояний, существующих синхронно, но и в том, как они развиваются, видоизменяются и взаимно переходят одно в другое.

Переживания людей сильных типов нервной системы — сангвинического или флегматического темперамента относительно более устойчивы, продолжительны, чем переживания людей с более слабым типом нервной системы — холерическим или меланхолическим темпераментом. В то же время продолжительность душевных состояний определяется и внутренними закономерностями существования и развития. Эмоции как реакции достаточно скоротечны; аффект проходит достаточно быстро, но оставляет долгий «аффективный след». Настроение является относительно долговременным состоянием, но колеблется, изменяется вместе с другими эмоциями.

Если о переживаниях мы еще можем сказать, что одно сменяет другое, то в отношении смыслопереживаний всегда нужно помнить, что константные смыслопереживания чрезвычайно устойчивы и изменяются лишь под воздействием чрезвычайных событий в жизни личности, в результате которых не одномоментно, а длительно и неуклонно изменяются условия жизни и способы деятельности человека.

Динамическая сторона душевного строя человека также является субъективированной по способу своего существования и опосредованной жизнью и деятельностью человека по содержанию. Род занятий, круг общения, образ жизни социального окружения, стиль эпохи, иерархия ценностей — все это опосредует динамическую сторону поведения личности и корректирует данную природой динамику душевных состояний.

Качественные свойства темперамента являются динамической основой характера. Характер как система вновь складывающихся и закрепляющихся формально-динамических свойств формируется в деятельности, и в деятельности он проявляется — как способ реализации определенных устоявшихся смыслопереживаний: установок, потребностей, ценностей.

Черты характера возникают на основе смыслопереживаний, отличаются постоянством и устойчивостью. Смыслопереживания, из которых вырастают черты характера, обладают эмоциональной выстраданностью, выявленной мировоззренческой значимостью определенных взаимоотношений человека с окружающим миром, с другими людьми и с самим собой.

Сформировавшись в определенной деятельностной ситуации, они носят обобщенный характер, так как закрепляются в процессе воспитания и самовоспитания, и одна и та же черта характера проявляется не только в одном виде деятельности, но во всех ее видах, в которые включена личность; проявляется не только по отношению к одному объекту или субъекту деятельности, но ко многим. Таким образом, в характере складываются и укореняются устойчивые, повторяющиеся формодеятельностные свойства личности, обеспечивающие динамическое самосохранение человека.

Формируясь в определенной среде-ситуации, конкретные свойства характера, как и их чувственная основа — темперамент, определяются в большей мере индивидуальным социокультурным опытом человека. Поэтому характер также является основой переживательного строя личности.

Если со стороны «другого» характер — это прежде всего единство личности, стремление к динамическому самосохранению, опосредующее все ее поведение, то изнутри самой личности характер — это многоголосая борьба различных формодеятельностных качеств: обобщенно-жизненных и конкретно-ситуационных, что порождает работу души по достижению внутренней цельности, определенности и стабильности.

Таким образом, как мы выявили при рассмотрении духовного мира человека, сама душа в процессе жизни предполагает полифонизм многообразных переживательных подходов к действительнос-

ти. Дух наполняет жизнь человека смыслами и значениями. Прорыв одинокой души к всеобъемлющему духу происходит в смыслопереживании, когда в субъективированном процессе переживания человеку открываются смыслы — духовные сущности реальности, которые становятся потребностями, ценностями, установками или даже свойствами личности и также имеют свой голос в ее внутренней полифонической жизни.

Внутреннее бытие духа отличается континуально-процессуальным характером: внутри единого процесса жизни человека выделяются определенные периоды подъема или спада духовной активности, большей или меньшей напряженности дуальной человеческой субстанциональности, которая проявляется в многообразных и разнонаправленных человеческих отношениях. В результате этих пристрастных и заинтересованных отношений к внешнему миру формируются не только многообразные и подвижные эмоциональные реакции и процессы, но и целостные, устойчивые состояния и свойства личности — доминанты, аккумулирующие опыт эмоциональных человеческих отношений. С одной стороны, это формодеятельностные доминанты — характер¹⁹, а с другой стороны, смыслопереживательные — ценности и константы²⁰, определяющие содержательную наполненность, индивидуальную неповторимость и узнаваемость поведения человека в мире. Эти смыслопереживательные и формодеятельностные доминанты ученые называют по-разному: М. Бахтин определяет их как эмоционально-волевой тон, М. Шелер — как строй чувств, В. П. Лукьянин — как статус-ритм, Л. А. Закс — как интонационный строй души.

Единство многообразных переживательных, смыслопереживательных, волевых и формодеятельностных проявлений психического, на наш взгляд, составляет так называемую имплицитную самость личности. Имплицитным в психологии бессознательного, лингвистике, логике, литературоведении, рецептивной эстетике, нарратологии и других отраслях гуманитарного знания принято называть скрытое, неявное, подразумеваемое.

¹⁹ Паниурин В. А. Внутренний мир личности и искусство. С. 165.

²⁰ Там же. С. 140–142.

Имплицитное во внутреннем мире человека представляет собой сугубо интимный мир, все проявления которого неотделимы от человека, сращены с ним, как само его бытие в мире невозможно без него самого. Имплицитное выступает той неотъемлемой от человека формой бытия в мире, к выражению которой человек стремится с тем, чтобы за скрытым даже от самого себя обнаружить свое собственное духовное содержание. Однако имплицитное всякий раз ускользает, и попытки человека к самоидентификации остаются не до конца реализованными.

Смутные, неясные движения души, едва лишь интуитивно наметившиеся смыслы, сложные комплексы мироощущений — все эти проявления имплицитного складываются спонтанно, неосознанно, но постепенно и в определенной мере констатируются сознанием, хотя четко не выражены и не зафиксированы в нем.

Имплицитное осознается лишь смутно — как предугадывание, предположение, внезапный интуитивный прорыв — и в силу размытости границ, неопределенности контуров, неуловимости осознается не столько сознанием, сколько предчувствием, интуицией, оно невыразимо вербально во всем своем содержательном богатстве. В силу того, что имплицитное, по большей части, не представлено сознанию, им невозможно управлять сознательно, а можно лишь посредством волевого или смыслопереживательного движения души. Человек лишь может стремиться к достижению определенного общего душевного состояния, однако характер и форма внутрирегуляционных процессов остаются подчиненными внутренней, скрытой смыслопереживательной «логике».

По своему жизнеопределяющему значению имплицитные состояния являются важнейшими элементами структуры внутреннего мира личности. В процессе жизни человека на основе разнообразных и многослойных имплицитных состояний формируется особый переживательный опыт, он остается в памяти как непосредственный опыт человеческих отношений — «опыт чувств».

В этом опыте формируются стереотипные механизмы реагирования на определенные ситуации и происходит взаимодополнение и обогащение различных переживаний, появляется способность

всякое повторяющееся чувство пережить с новыми оттенками и наполнить новыми смыслами.

«Присматриваясь к характеру душевного опыта, мы непосредственно замечаем в нем типичную черту некоторой глубинности: в душевном опыте нам доступна не одна только поверхность, не одни лишь явления, как бы всплывающие наружу, но и более глубоко лежащие корни или источники этих явлений... Он (душевный опыт) способен... непосредственно усматривать не только следствие и производное. Но и основания и действующие силы душевной жизни»²¹.

Уникальность душевного опыта состоит в том, что «опыт, который раскрывается лишь в нравственном борении с сопротивлениями мира и нашей природы, который открывается перед нами в ходе исполнения религиозных актов, веры, моления, почитания, любви, который становится нашим опытом в сознании художественного творения и эстетического наслаждения, — этот опыт непосредственно дает нам содержание и содержательные связи, которых вообще нет с точки зрения чистого мышления (сколько бы ни было у нас возможностей сделать предметом мышления уже отгоревшее), и которые точно также нельзя обнаружить и в нас самих, в направленности внутреннего восприятия (Reflex)»²².

Специфика опыта чувств, по Шелеру, состоит в том, что в вещном мире предметной деятельности человек получает опыт, ничего общего не имеющий с операциональным опытом совершения деятельности.

Кроме индивидуального опыта переживания, в душевную жизнь людей входит и переживание опыта, оставленного предками. Этот опыт включает и сформированный в незапамятные времена образ мира, и способы духовного бытия в этом мире.

Критерием опыта человеческих отношений, и прежде всего имплицитных, Шелеру видится «вслушивание»: «...в то, что говорит нам чувство красоты ландшафта, произведения искусства или свойства встречающейся нам личности... тонкий слух в отношении

²¹ Франк С. Л. Указ. соч. С. 435–436.

²² Шелер М. Указ. соч. С. 364.

того, что мы повстречали, и строгая проверка: ясно ли, однозначно ли, определенно ли то, что мы постигли в опыте»²³.

Само полифоническое многообразие душевно-духовных состояний внутреннего мира личности приводит к мысли о едином внутреннем чувственном тоне, порождаемом непосредственной динамикой и целостным опытом чувств и являющемся критерием подлинности пережитого. Представляется, что именно из этого чувственного тона и вырастает интонационный строй души человека, именно в этом полифоническом мире переживаний и ценностей рождается искомая нами интонация.

Интонация — это сторона, аспект, модус переживательной динамики, имплицитной формы жизни человеческого духа.

Интонация многообразного и одновременно целостного духовного мира человека может существовать, таким образом, в качестве воплощенного «душевного движения»:

- во-первых, как порождение непосредственной динамики переживательных состояний в их отдельности либо целостности;
- во-вторых, как движение смыслов: потребностей, интересов, мотивов, ценностей, становящихся в процессе смыслопереживания;
- в-третьих, как определенная равнодействующая внутридушевных движений — интонационный строй души.

Интонация внутренней душевно-духовной жизни человека является сложным для исследования феноменом, методы анализа которого еще не выкристаллизовались в науке. Поэтому для того, чтобы теоретически осмыслить ускользающую от исследователя интонацию духовного бытия, мы обратились к накопленному в музыковедении опыту анализа музыкальной интонации, чтобы применить принципы исследования интонации в музыке к исследованию интонации в духовном бытии человека.

Контрольные вопросы

1. В чем состоят функции и проявления смыслопереживания в структурах внутреннего мира человека?

²³ Шелер М. Указ. соч. С. 362.

2. Каковы элементы переживательной структуры внутреннего мира личности?

3. Каковы элементы формодеятельностной структуры внутреннего мира личности?

4. В чем состоят функции интонации в структурах внутреннего мира личности?

Список литературы

Основная

Рубинштейн С. Г. Бытие и сознание / С. Г. Рубинштейн. СПб. : Питер, 2012.

Дополнительная

Панпурин В. А. Внутренний мир личности и искусство: К определению сущностной природы искусства / В. А. Панпурин. Свердловск : УрГУ, 1990.

Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Ж. Рансьер. СПб. ; М. : Machina, 2004.

Глава 3. Интонационная природа музыки и интонационный строй души

1. Интонационная природа музыки.

2. Специфика интонации души и музыки.

3. Структура интонационного строя души.

Попытки осознания сложного и бесконечно ускользающего от внимания исследователя внутреннего мира души человека предпринимались в истории культуры неоднократно представителями разных отраслей науки, религии, искусства, и для этого использовались самые разные методы познания. Но вопрос о том, что есть душа, до сих пор не получил однозначного и непротиворечивого ответа, так как всякий раз он зависит от мировоззренческих установок автора. Единственное, в чем сходятся мнения светских и религиозных мыслителей, представителей разных культурных эпох,— это понимание того, что культурой изначально был выра-

ботан уникальный и потому ничем не заменимый и не устранимый никакими новыми тенденциями механизм запечатления динамики душевного движения, независимо от того, что оно по сути из себя представляет, — это искусство, а из всех видов искусства наиболее непосредственно передает и полифонию, и ритм, и интенсивность переживаний человека — музыка.

Вслед за многими другими учеными: эстетиками, искусствоведами, музыковедами, мы считаем, что механизм взаимопорождения и взаиморазвития души человека и музыки наиболее полно изучен на сегодняшний день А. Ф. Лосевым. Музыкально-эстетические исследования Алексея Федоровича Лосева долгое время было принято считать продолжением его фундаментального труда по истории античной эстетики. Однако начиная с 1991 г., когда становятся доступными сочинения А. Ф. Лосева по философии музыки, многие философы, культурологи и музыковеды отмечают самостоятельный, новаторский характер идей ученого в этой области науки. В то же время профессор Московской консерватории Ю. Н. Холопов замечает, что не только концепция, но и само имя Лосева отсутствуют в академическом российском музыковедении в силу 1) трудности жанра, содержания и языка главного музыкально-научного труда А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» и 2) консерватизма и инертности данной науки. Сам же Холопов называет Лосева одним из крупнейших теоретиков музыки, попытавшимся ответить на главный для музыкознания вопрос: «Что есть музыка?», и относит идеи ученого к ряду музыкально-теоретических концепций, определивших российскую музыкальную эстетику XX в., которые составляют работы таких музыкальных деятелей, как Яворский, Танеев, Конюс, Асафьев¹.

Выдающийся советский композитор и музыковед Б. В. Асафьев разрабатывал в 20–30-е гг. теорию музыкальной формы и почти одновременно с А. Ф. Лосевым определил музыкальную форму как процесс изменения тона — интонацию. Интонация, по Асафьеву, является и формой музыкальной мысли — гармоническим или

¹ Холопов Ю. Н. Лосев и советская музыкальная наука // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. М. : Наука, 1991. С. 95–101.

мелодическим интервалом, и ее душевно-духовным содержанием — личностным ценностным отношением, напряженным смыслопорождающим переживанием автора. Параллельно М. М. Бахтин в работах 20-х гг. исследовал форму литературного произведения и связал особенности художественного произведения с эмоционально-волевым тоном автора, а в статье «К философии поступка» определил эмоционально-волевой тон как способ воплощения «внутренней формы человека» (его системы ценностей) — интонацию. Так и у Бахтина интонация оказалась основой художественного творения, воплощающей личностное ценностное отношение.

Представляется закономерной попытка лучших интеллектуальных сил советской культуры найти в искусстве некие всеобщие основания бытия не только того или иного вида искусства, но и человеческой жизни и мира ценностей в целом. Думается, что не случайно развитие идей ученых происходит в рамках феноменологии Гуссерля, все они пытаются найти и объяснить конкретно-жизненные формы конституирования трансцендентного. И Лосев, и Асафьев, и Бахтин искали то предельно всеобщее основание бытия, что способно было бы объединить Автора и Героя, Хаос и Космос, Паузу и Процесс, но не было бы названо насильственно вытесненным из культуры понятием — Бог.

Согласно идеям Лосева, Асафьева и Бахтина, таким предельно всеобщим и в то же время лично-укорененным, субъективно-онтологическим основанием бытия является интонация. Именно в трудах этих ученых в 20–30-е гг. появляются трактовки интонации как высшей формы воплощения духовного бытия человека, отвлеченной от повседневной назидательности, повествовательности и предметности и обращенной непосредственно к сущностным характеристикам бытия. Тем самым закладываются основы современной теории интонации.

Если Б. В. Асафьева современное музыкознание с восторгом называет основоположником интонационной теории музыки, литературоведением признан вклад М. М. Бахтина в разработку интонационной теории языка, то музыкально-эстетические идеи А. Ф. Лосева до сих пор нуждаются в дополнительном освещении и большем признании.

В результате длительных поисков Лосев приходит к выводу, что *переживательная сфера души и музыка с феноменологической точки зрения характеризуются единством формально-динамических признаков.*

Внутренний мир переживаний и музыкальное бытие, с точки зрения ученого, характеризуются *внепространственностью бытия*, в котором нет внешних границ, но есть пределы самого музыкального или душевного бытия; отсутствием строгого соотношения части и целого, так как части существуют в виде слитности и предельной водвинутости одной в другую, как нерасчленимое воссоединенно-множественное единство. Наконец, духовно-душевное и музыкальное бытие представляют собой сплошную *процессуальность*, которая непрерывно движется, стремится, влечется.

Внутренний мир души и мир музыки, у Лосева, едины и по *временному характеру бытия*. Музыкальное и душевно-духовное бытие разворачивается через нераздельность и взаимопроникнутость последовательных событий, данных во внепространственном времени души, в живом опыте чувств, где линейное, однонаправленное физическое время превращается в неустойчивую, определяемую внутренними обстоятельствами длительность и последовательность событий, разъятых, разделенных и не связанных в физическом пространстве-времени.

Кроме того, в переживательном и музыкальном бытии нет прошлого. Реально, налично существует только *актуально переживаемое*, следовательно, в переживании прошлое трансформируется в настоящее, настоящее устремляется в будущее. То есть переживание, равно повседневное или музыкальное, восстанавливает *субъективную целостность бытия*, минует физические пространственно-временные барьеры.

И душевное, и музыкальное бытие характеризуются как нераздельно слитное и *взаимопроникновенное самопротивоборство*. Подобно тому, как в недрах души борются разномодальные мотивы, настроения и эмоции, так и в недрах самой музыки происходит борьба тем и гармоний, ритма и метра, непрерывное самопорождение, устремленное к дальнейшей жизни.

В переживании, равно как и в музыкальном произведении, нет противопоставления субъекта и объекта бытия, а есть противоречивое *субъект-объектное единство*. Точно так же, как переживающий человек обнаруживает окружающий мир в себе самом, так и в музыкальном бытии происходит глубинное слияние субъективного и объективного, индивидуально-неповторимого и предметно-определенного бытия. То, что переживается в музыкальном или душевном бытии, становится предметом: отношения, явления, вещи. В этом самопротивоборстве мир, бытие вновь творятся заново. Бытие становится из не-бытия, гармония — из стихии, смысл — из порыва, движения.

Так А. Ф. Лосев приходит к тому, что *имплицитный мир души и мир музыки подобны* и по смысло-содержательным признакам.

Прежде всего, считает Лосев, признаком содержательной общности повседневного и музыкального переживания является *постижение вне-логического бытия*, не затронутого мыслью, существующего как цельная органическая жизнь, говорить о которой невозможно, можно лишь быть ей самой, и сама эта жизнь, в присущих ей формах, только и может себя выявлять. Следовательно, сущность музыкального и душевного бытия состоит в их невыявленности, несказанности и внелогичности.

Следующим признаком аналогии он считает *интенциональность* душевных и музыкальных явлений. Признак интенциональности, включающий, по Гуссерлю, направленность и устремленность, Лосев дополняет энергичностью, актуально-личностной определенностью и предметной окрашенностью повседневного и музыкального переживания. Интенциональность привносит в переживание определенность и осмысленность.

Лосев утверждает, что интенциональность не только является характеристикой, позволяющей достичь самотождественности личности и стилевой целостности ее интонационного строя души, но может быть положена в основу традиционного деления видов творчества на эпос, лирику и драму.

«Эпическое начало в искусстве вызывает в нас состояния, свободные от обязательного личного произволения, здесь личная актуальность сведена до минимума, она спокойная и уравнове-

шенная. Драматическое начало в искусстве — вызывает состояния, которые хотят действия и произволения, борьбы и движения, здесь личная актуальность взрывная и дееспособная. Лирика по силе вызываемой ею актуальности занимает среднее место между тем и другим, личная актуальность находится на полпути от созерцания к действию»².

И в переживании, и в музыке человеку открывается сущность имплицитного бытия, находящегося в постоянном становлении. Тем не менее родство явлений и сходство признаков, обнаруживаемые А. Ф. Лосевым при анализе этих феноменов, не позволяют ему отождествить повседневное и музыкальное переживание. Существенная разница состоит в эстетической оформленности, выразительности последнего. Это качественное эстетическое превращение повседневного переживания в музыкальное связано с интонацией.

В итоговом труде «Музыка как предмет логики» А. Ф. Лосев определил «музыку как искусство времени (становящегося числа)»³ или до-логического становления — интонации. В книге «Диалектика художественной формы» ученый развил идеи о музыке как генетическом истоке художественного творения, всякой художественной образности и художественной формы и тем самым сформулировал основополагающие философско-эстетические принципы современной теории интонации в искусстве.

Сегодня интонационная теория разрабатывается такими эстетиками и музыковедами, как Ю. А. Борев, М. М. Гамаюнов, Л. А. Закс, М. С. Каган, В. П. Лукьянин, В. В. Медушевский, Г. М. Орлова, Т. С. Радионова, Ю. Н. Холопов и др.

Интонация понимается как принцип художественного бытия всякого произведения искусства, а не только как частное выразительное средство — интервал или как форма музыкального произведения — процесс. Интонация является основой и критерием художественного бытия и ни в коей мере не ограничивается сферой музыкального искусства или душевного переживания как такового.

² Лосев А. Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 308.

³ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Там же. С. 596.

Специфика интонации по отношению к повседневному переживанию, во-первых, состоит в том, что качественно-содержательная определенность переживания превращается в интонации во *внутриличностное обобщенное напряжение*. Активно-деятельное, оценочно-интенциональное, эмоционально-волевое взаимодействие духовного и телесного превращается во взаимодействие стремления и внешнего оформления.

Вторая ступень качественного перехода повседневного переживания в интонацию — это *индивидуально-личностная окрашенность*, в которой модифицируется сам переживающий, когда извечно самопротиворечивое бытие вторгается в его интимно-личностное переживание, делая переживание вечно-антиномичным, а интонацию различной по «степени личной актуальности»: от чистого внутридушевного индивидуально-личностного бытия, через социальное бытие, до музыки самого Вселенского, Космического или Божественного бытия.

Третья ступень качественного приращения — это превращение предметно-личностной определенности переживания в «*выразительную оформленность бытия*»⁴, формой воплощения которого и является интонация.

И в переживании, и в музыке человеку открывается сущность имплицитного бытия, находящегося в постоянном становлении. Родство явлений и сходство признаков, обнаруживаемые исследователями при анализе этих феноменов, позволяет им, как правило, отождествить повседневное и музыкальное переживание⁵, ценностное отношение и интонационный строй души⁶, внутриличностные доминанты и протоинтонацию⁷.

Наиболее продуктивным из приведенных выше понятий мы считаем понятие «интонационный строй души», которое предложено

⁴ Лосев А. Ф. Очерк о музыке // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 644.

⁵ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики.

⁶ Закс Л. А. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыковедение. Л. : Музыка, 1987. Вып. 3.

⁷ Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993.

Л. А. Заксом и означает одновременное гармоническое сосуществование/звучание интонаций разных видов и функций, объединяемых вокруг общего доминантного интонационного тона личности.

В интонационном строе души мы выделяем интонации трех видов: *спонтанную* интонацию внутридушевного бытия, *запечатленную* интонацию общения и коммуникации и художественно-эстетическую *выразительную* интонацию.

Интонация имплицитного, душевно-духовного бытия человека есть непосредственное, необъективированное, внутреннее звучание — слышимое или неслышимое, бессознательное или осознанное, сплоченное смыслом выявление переживательно-духовного процесса.

Спонтанная интонация порождается душевно-духовной динамикой, но не тождественна ей, это необъективированное, внутридушевное, процессуальное, но качественно иное бытие.

Сущностное отличие духовно-переживательного от музыкального бытия состоит в том, что первое само является «иным» бытием по отношению к реальному, логически атрибутированному, объективированному, эксплицитному бытию. Музыка есть конструирование всегда иного, пограничного, становящегося бытия (Бытия из не-Бытия, Гармонии из Хаоса) в логически, музыкально-графически законченную форму.

Следовательно, интонация не совпадает ни с жизненным переживанием, ни с музыкальным произведением. Интонация всегда есть само другое переживания или произведения. Повседневное переживание носит интимный, человечный, сокровенный характер. Музыка, искусство, напротив, открывают душу человека для связи в переживании с бытием. Интонация является тем общим, что существует и в душе человека и в бытии.

Таким образом, мы видим, что переживательная сфера души человека и музыкальная интонация являются взаимопорождающими феноменами бытия, родство которых мы можем зафиксировать и на уровне содержательности, и на уровне оформленности через ритм, темп, интенсивность, длительность, высоту и т. д.

Переживательные имплицитные процессы подобно музыкальным протекают каждый в соответствии с определенным ритмом. Вся

жизнь человека, в том числе и духовная, подчинена ритмам бытия. Любой процесс, состояние, движение души протекают с определенной интенсивностью, с определенным количеством затрат материальной энергии и приростом энергии духовной, представляя собой взаимодействие высотных рядов.

Наконец, все процессы-состояния длятся какое-то время, протекают с определенной скоростью: развитие способностей и формирование ценностей, переживание какого-либо душевного события или формирование мотива деятельности. По совокупности этих процессов мы можем судить об определенном темпе психической жизни человека. Внутренняя душевно-духовная жизнь человека интонационна не только по своим содержательным, но и по формально-динамическим характеристикам. В этом раскрывается интонационная насыщенность душевно-духовного бытия человека.

Если Б. В. Асафьев определял музыкальную интонацию как «содержательную, активно-процессуальную сторону формы произведения искусства», то спонтанную интонацию духовного мира человека мы определяем как необъективированное внутридушевное воплощение непосредственной динамики переживательно-духовного мира личности.

Интонация как процесс порождается в самом переживании, передает нюансы и оттенки, выявляет сокрытое в самой человеческой душе. В этом плане она существует как сонорное сопровождение, ипостась внутридуховных процессов. Размышления, погруженность в себя, сосредоточенность — свернутость пространства вовнутрь человеческого бытия вызывают зримые, пространственные образы, воплощаемые затем, допустим, в скульптурных творениях («Бетховен» С. Д. Эрзи). Переживания вызывают временные, текучие, многоголосые ассоциации, наиболее полно воплощаемые музыкой, голосом. Первично существуя в духовно-душевном, таинственном и бездонном мире личности как форма необъективированного самовыявления души — внутреннего голоса или внутреннего зренья, интонация связана еще и с настоящей необходимостью самоидентификации человека.

Смысл спонтанной интонации состоит в том, что она, как выразительное бытие имплицитного, позволяет человеку, чутко при-

слушивающемуся к внутренней интонации своего душевного бытия, выявить созвучность — консонансность или диссонансность совершаемых поступков или переживаний, сохранить цельность и целостность или, напротив, обнаружить разрыв своего внутреннего бытия, утвердить либо опровергнуть самоидентичность «я».

Внутреннее необъективированное эхо — интонационное инобытие непосредственной динамики переживательного отношения к действительности существует независимо от сознания и воли человека, сращено с внутренним духовно-душевым движением внутреннего мира. И поэтому интонация как внутридушевное явление онтологична во внутреннем мире человека. Она порождается континуальной динамикой внутреннего имплицитного мира, развертывается во взаимодействии различных переживательных состояний. На этом основании принято говорить о мимолетных, ускользающих интонациях эмоций, скоротечных, как и предмет, их порождающий. Филологи часто обращают внимание на интонационность настроения. Об интонационности ценностного отношения достаточно подробно сказано у М. Бахтина и Л. Закса, об интонационности опыта общения — у Т. Радионовой и С. Х. Раппопорта.

Формодеятельностные и смыслопереживательные доминанты душевно-духовного внутреннего мира человека порождают и доминирующие во внутреннем интонационном строе интонации. Бытийная интонация доминант личности не только определяет собственно человеческую индивидуальность, но и формирует индивидуально-личностную интонационность бытия человека. Интонационная индивидуальность, то, что человек имеет определенный тон, характеризующийся непрерывностью, энергетической насыщенностью, интенциональной заряженностью, отличает интонацию доминант личности от хаотичных, спонтанных, непосредственных и скоротечных интонаций, порожденных эмоциями. Именно при интонировании доминант складывается определенный душевно-духовный тон внутреннего субъекта, определяется форма «внутреннего человека», которая помимо всего прочего необъективированно выявляет насыщенность духовно-душевной жизни человека, ее содержательность и реальную ценность духовности для самого человека.

Спонтанная интонация не может организовать человека и его духовно-душевный мир, не может повлиять на его структуру и качество, она не в силах сделать человека более или менее добрым, внимательным, целеустремленным, она лишь созвучна тому, что переживается.

Спонтанная интонация человеческого бытия неотъемлема от внутреннего мира и поэтому присуща каждому человеку. Находясь в постоянном стремлении к оформленности, спонтанная интонация тяготеет к внешней выраженности — улавливается бытийная интонация извне лишь в ее иной форме — *запечатленной интонации коммуникации и общения*, которая придает многообразию внутренних бытийных разноуровневых интонаций некоторую обобщенность и противоречиво-множественную целостность и представляет спонтанную внутридушевную бытийную интонацию в выразительно-коммуникативной форме.

Другая грань интонации — запечатленная возникает в силу того, что богатство, уникальность и содержательность внутреннего духовного мира человека настоятельно требуют не только его внутренней необъективированной выявленности, но и сохранности, запечатленности и передачи, т. е. выразительной формы существования. Запечатленная интонация воплощает, во-первых, интонации опыта проживания и переживания определенных внутренних реакций, состояний и процессов, во-вторых, внутренний интонационный тон доминантных состояний и свойств, в-третьих, целостно-многообразный интонационный строй души.

И сам динамически-континуальный духовно-переживательный мир, и порождаемая им внутридушевная спонтанная интонация требуют особой специфической формы сохранения. Если мы попытаемся передать внутренний мир переживательных состояний в словах или других дискретных знаковых средствах, то столкнемся с проблемой передачи многозначности и континуальности, динамизма и полноты, т. е. всего того, что входит в понятие имплицитного и интонационного.

И то и другое не может иметь вербальной коммуникативной формы, способной выразить все нюансы: они несообщаемы в своей цельности и динамике другому, в своей подлинности, укорененности

во внутреннем бытии человека, остаются внутри породившего их интимного мира души.

Смутные, неясные движения души, едва лишь интуитивно наметившиеся смыслы, сложные комплексы мотивов — все эти проявления духовно-переживательного бытия если и фиксируются в языке, то путем достаточно сложных, косвенных описаний.

И интонационное, и имплицитное бытие не доступны обычным коммуникативным средствам, в том числе и языковым, содержание их всегда остается индивидуально неповторимым, несообщаемым, присущим конкретному переживающему и мыслящему человеку, чей душевно-духовный мир является имплицитным и интонационно насыщенным, т. е. «интимным миром осознаваемых (зачастую смутно), но не всегда сознательно управляемых, а главное — невербализованных (хотя бы даже на уровне внутренней речи) переживаний»⁸.

Главное принципиальное противоречие имплицитного переживательного мира личности и эксплицитных коммуникативных средств — это противоречие однозначности, дискретности эксплицитного и многозначности, континуальности и ассоциативности, интонационности имплицитного (об этом также пишет в ряде работ и В. В. Налимов).

Ученые предлагают различные решения этого противоречия: П. Б. Шошин предлагает использование неэксплицитных, метафорических языков, В. В. Налимов обращается к существующим невербальным коммуникативным средствам, среди которых выделяет такие средства воплощения интонационности имплицитного, как «пластические виды искусства, музыка, устная простонародная речь, архитектура русских церквей, русские иконы, заставки к священным книгам, где имплицитное выражено в молчании, ритме, в пластике, но не в словах»⁹.

⁸ Шошин П. Б. Анизоморфизм эксплицитного и имплицитного // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Тбилиси : Мецниереба, 1978. Т. 3. С. 660.

⁹ Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении // Там же. С. 288.

Филологи, как правило, предлагают апеллировать к законченным художественным текстам, в которых, по их мнению, изображается жизнь чувств в полном объеме (в слиянии с образами-носителями, в конкретном континууме) и во взаимодействии, столкновении и слиянии с другими чувствами.

Общее во всех предполагаемых способах разрешения противоречия между вербально невыразимым, многозначным, континуальным, интонационно-насыщенным имплицитным и однозначным, дискретным, эксплицитным является обращение к средствам и формам художественной выразительности и коммуникативности. К примеру, ритм как элемент художественной формы преодолевает дискретность лексического, пластического, графического, вокального, музыкального, стереометрического материала и придает континуальность и динамизм произведениям искусства. Метафора как художественный прием преодолевает ограниченность и однозначность исходных выразительных средств.

Для осознания сущностной и функциональной уникальности запечатленной интонации коммуникации и общения особенно ценной является идея П. Б. Шошина о том, что «возможна его (сознания) неэксплицитная коммуникативная активность, в рамках которой оно оперирует расплывчатыми коммуникативными средствами, имеющими скорее эмоциональное, чем определенное рациональное содержание»¹⁰.

Строй чувств, статус-ритм, протоинтонация, доминирующая эмоциональная тональность выявляются через множество человеческих невербальных проявлений: через мимику, пластику, рисунок, молчание, звук, но если есть специальное средство, способное объединить эти проявления, выявить их суть и передать, запечатлеть в интегрированном виде все богатство и многообразие, многозначность внутреннего интонационного имплицитного мира личности, то это запечатленная интонация коммуникации и общения.

Запечатленная интонация есть выражение самости личности, ее внутреннего интонационно-имплицитного содержания вовне, т. е. средство внешнего воплощения, сохранения и передачи много-

¹⁰ Шошин П. Б. Анизоморфизм эксплицитного и имплицитного. С. 660–668.

образного внутреннего мира человека в мире внешнем. На данном этапе интонация впервые предстает перед нами не как порождение непосредственной процессуальности внутренней жизни человека, но как инобытие духа, коммуникативно-выразительная форма его запечатления, сохранения и передачи.

Собственно, если ранее мы говорили о непосредственном звучании бытия, то теперь переходим к «опосредованному инструментом интонированию» (Б. Асафьев). Таким инструментом могут являться как живые, принадлежащие человеку способы и средства выражения: голос, жест, слово, мимика и пантомимика, так и находящиеся им в окружающем мире средства и способы: музыкальные, гримерные и прочие инструменты. Те инструменты интонирования, которые принадлежат человеку как цельному естественному природному существу, обладают достоинством изначальной жизненной длительности и одухотворенности, следовательно, они уже в обыденной жизни служат выражению непосредственных духовных процессов. Интонация, рождающаяся в жизни, где каждое наше слово интонируется нами, «...не бывает органически непосредственной, но всегда с некоторой примесью эстетической <...> всякое выражение как таковое уже эстетично»¹¹.

Интонация в данном случае становится выразительным перевоплощением реального бытия духа. При этом она сохраняет способность передачи напряженности внутреннего бытия человека, что осуществляется за счет разнообразия интонационных выразительных средств и способов их организации. Кроме естественных, природой данных «инструментов» интонирования, человек как культурное существо создает вокруг себя и искусственные способы и средства воплощения, передачи и сохранения многообразного имплицитного внутреннего мира.

Эти инструменты, воплощая опосредованную культурой связь человека с природой, лишены достоинств жизненности и одухотворенности, то, что человек обнаруживает вокруг себя: камень, глина,

¹¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. С. 9–226.

тростник, металл, ткани, краски, кость и т. д. — все эти материалы мертвенны, являют застывшее, дискретное инобытие духа.

Как писал Б. В. Асафьев, «опосредованное “инструментом” интонирование есть постоянное вовлечение инструмента в процесс очеловечивания, то есть поиск в “инструменте” (неживом) выразительности и эмоциональности свойственных человеку»¹². В зависимости от того, к какого рода «инструменту» мы прибегаем для воплощения своего внутреннего «я» — звучащему или немому, Асафьев выделял и два способа существования интонации: звуковой, возникающий в результате вокализации или музыкальной инструментализации внутреннего переживательно-духовного бытия, и немой, рождающийся в результате пластического или мимического воплощения душевных состояний или свойств.

Если звучащая «живая» интонация дает «звучащий образ душевного движения»¹³, то «немая» интонация есть выразительное представление инобытия духа, устойчивых свойств и состояний души человека.

Интонацию мы можем рассматривать как средство внешнего выражения существующей у каждого человека определенной эмоционально-волевой установки, в соответствии с которой человек осуществляет свою деятельность.

Интонация, таким образом, не является привилегией отдельных гениальных творцов искусства, но есть внешнее проявление эмоционально-волевой реакции человека в повседневно-обыденных условиях и воплощается в звучащих словах, в походке, мимике, пластике, мелодии голоса, темпе и ритме действий и прочих выразительных движениях, которые порождаются эмоционально-волевой установкой.

Запечатленная интонация, выявляя внутренний имплицитный мир, не только другим позволяет его хотя бы частично узнать и оценить, но и самому человеку дает шанс понять интонации внутреннего бытия.

¹² Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1952–1958. Т. 5. С. 169.

¹³ Каган М. С. Музыка в мире искусств. СПб. : «Ut», 1996. С. 93.

Стремление к этому проистекает из того, что интонации имплицитного бытия во всей сложности и необъективированности остаются вне-логическими, несказанными, не осмысленными не только другими, но и самим человеком. В них разум не находит логики (ибо это логика иная, внутреннего бытия), но всеми силами пытается ее там обнаружить.

Смысл интонирования, думается, состоит в стремлении человека к самому себе как некоему незнакомцу, к обнаружению себя, пониманию и нахождению своего места в мире, а следовательно, и к оформленности своего бытия в мире. В этой искомой универсальной оформленности всяческих своих проявлений в мире человек желал бы соединить свои раздельно существующие субличности: то, каков он изнутри, каков он для окружающих, каким он хотел бы быть и каким бы хотел казаться и т. д.

Запечатленная интонация является механизмом, невольно сообщаящим единство внутреннему имплицитному бытию и его внешним проявлениям. Это происходит в силу того, что запечатленная интонация выявляет во внешних проявлениях внутренний тон имплицитного и тем самым сообщает единство бытийной интонации и внешним целенаправленным действиям — поступкам человека.

Специфика запечатленной интонации определяется напряженным взаимодействием-противостоянием внутреннего — душевно-духовного и внешнего — телесно-материального бытия человека.

Запечатленная интонация объективируется в поступках человека, в каждом из которых обнаруживается определенный человеческий (нравственно-эстетический) тон, будь то написанный роман или картина, торжественный прием или домашний интерьер. Поступок в таком понимании есть внешнее проявление интонационного строя имплицитного, и эта внешняя интонированность, с одной стороны, открывает человека себе самому и другим, ибо мы узнаем человека по его поступкам, с другой стороны, ограничивает, а значит, и оформляет его. Овнешнение делает спонтанную интонацию человека оформленной в поступки, но не завершенной.

Есть бесконечное стремление и одновременно становление цельности и целостного единства спонтанной и запечатленной интонации человека, но эстетическая завершенность интонацион-

ного строя человека, как и его жизни, остаются недостижимыми для него самого.

Цельность интонационного строя человека состоит не только в оформленности спонтанных интонаций в запечатленную интонацию, не только в интонационном единстве множества поступков человека на протяжении его жизни, но и в том, каким образом происходит повседневно-жизненное интонирование, в том, как человек внешне проявляет бытийный тон, в той содержательной тождественности спонтанной и запечатленной интонации, благодаря которой поступок идентифицируется с поступающим, «поэтический мир» — с поэтом, т. е. творение, создание становится «авторским», индивидуально неповторимым.

Таким образом, запечатленная интонация имплицитного бытия предстает, с одной стороны, как механизм преобразования спонтанной внутридушевной интонации во внешнюю коммуникативно-выразительную форму, а с другой стороны, как механизм передачи, запечатления и сохранения внутренней скрытой интонационности бытия во внешних поступках и их результатах.

Запечатленная интонация сообщает единство внутреннему бытийному тону и интонационному строю человека с их внешним инобытием, придавая им особое, узнаваемое звучание. Тем самым запечатленная интонация выявляет неповторимую индивидуальность интонирующего человека, характеризует процесс интонирования с точки зрения напряженности духовно-душевно-телесного единства человеческого бытия.

Запечатленная интонация делает процесс общения людей более человеческим: она позволяет общаться не только на уровне идей, мнений, убеждений, принципов, всего того, что выразимо во всей своей полноте вербально, но и на уровне со-переживания, со-чувствия, со-бытия людей.

Запечатленная интонация, воплощающая движения человеческой души, является одним из условий подлинного человеческого общения. Когда потребность в другом есть потребность не в обмене информацией, не в операциональном взаимодействии, а в духовно-душевном обмене самоцельных, уникальных личностей, именно интонация способна обеспечить равный и многообразный

по формам осуществления диалог. В то же время само явление интонации раскрывается в этом аспекте рассмотрения своими новыми гранями.

Особенность интонационного диалога, обуславливающего общение, состоит в том, что, вступая в него, каждый человек определен своим внутренним тоном, ритмом и темпом жизни, а в процессе общения происходит резонансный настрой на другого.

Интонационный резонанс, возникающий в процессе общения, является одним из условий общения, которое может протекать в форме со-переживания, со-чувствия, со-страдания, со-бытия.

Осуществляя интонационный резонанс, унисонный настрой на другого, человек получает редкостную возможность посмотреть на себя извне, не только глазами, но чувствами другого, измерить самого себя ценностями, потребностями, мотивами другого, не утрачивая при этом своей собственной духовно-душевной содержательности.

Интонационность общения дает человеку возможность преодолеть себя, свою замкнутость, определенность, завершенность, открыть свою душу новому, иному, подвижному и неясному. При этом собственный интонационный строй позволяет сохранить индивидуальность, принимая из внешнего, чужого, только созвучное собственному внутреннему тону, тому, что В. П. Лукьянин называет «статус-ритм».

Синхронизируя в процессе общения собственную ритмоинтонацию с ритмоинтонацией другого, человек вступает во взаимодействие интонационных доминант, которое сопровождается взаимным изменением и одновременно — взаимным упрочением смысловых доминант другого.

В то же время интонационное общение двух незавершенных потоков душевной жизни не может иметь какого-либо «ставшего» результата, такие результаты можно получить в практических сферах бытия. Результатом же собственно общения являются изменения того душевного состояния, с которым человек вступал в общение: это происходит и в процессе «настройки» на другого, и в процессе развития собственных переживательных состояний человека. Таким образом, и результат, и цель, и процесс общения с интонационной

точки зрения есть преобразование внутреннего тона: его упрочение, нюансировка, развитие.

В общении человек стремится ориентироваться на интонационное соответствие другого своим интенциям, стремится к общению с тем человеком, во внутренние духовно-переживательные структуры которого он мог бы вчувствоваться. В большой мере это, а не только эксплицитные черты человека (знания, убеждения, имидж) служат ему ориентирами в мире людей.

Интонации, возникающие в процессе общения, таким образом, всегда двунаправлены: вовне, на другого, и вовнутрь, на себя. В интонации, возникающей в процессе общения, где человек душой настроен на другого, он предстает не только как самотождественный «я», но чуть больше самого себя, как «я» завтрашний.

Наиболее академически чистой, уловимой и исследуемой является не интонация общения человека с человеком или человека с природой, а интонация общения человека с явлением, совмещающем в себе как интонационные черты другого человека, так и онтологические интонационные черты самого бытия и обладающего собственной интонационной спецификой,— с произведением искусства.

Интонация общения человека с произведением искусства более всего являет классический, бахтинский образец диалога, где и произведение и человек являются активными интонирующими сторонами, но при этом лишь воспринимающий произведение осуществляет резонансный настрой на интонации произведения. Интонационно не гармонирующее произведение всегда можно исключить из круга художественного общения: интонационно агрессивную книгу не дочитать до конца, ритмичный фильм перестать смотреть, не подходящий по архитектуре дом сменить и пойти в тот театр, где сердце открывается навстречу общению, а душа воспаряет над суетностью повседневности. Искусство в общении не навязывает себя и свои интонации человеку, но посредством интонаций может на человека активно воздействовать. При этом человек добровольно принимает на время художественный интонационный строй произведения как объективную данность, как существующее на самом деле, и прежде всего в душе самого воспринимающего, произведение искусства.

Со-переживание человека произведению искусства предполагает изначальную открытость душевного мира человека, готовность к приятию иной интонационной реальности и к дальнейшему сопряжению с ней.

Интонация общения человека с произведением искусства также незавершена, потому что сам процесс душевной жизни воспринимающего и произведения незавершен. Интонация общения и в данном случае воплощается в перенастройке духовного содержания внутреннего мира более, нежели во внешних проявлениях, а потому остается во многом скрытой, необъективированной, она также двупаправлена — на художественную реальность и на самого человека. Но в этом случае в процессе художественного общения другой — это не ускользающее имплицитное человека, а вполне оформленное, завершенное, целостное художественное произведение.

В процессе общения с произведением искусства выявляется особая интонация, которой обладает уже не человек, а само произведение, — это художественная интонация.

Художественная интонация есть особый звучащий — слышимый или неслышимый — уровень взаимодействия внутренней формы и художественного содержания произведения, возникающий спонтанно или осознанно, сплоченный смыслом, концентрирующий духовную энергию автора.

Художественное произведение не является примером эксплицитного феномена. В произведении воплощено само бытие, а не мысль о бытии; многомерное, до конца не познанное явление ценностно опосредовано внутренним миром художника (имплицитным). Наконец, произведение искусства не существует вне интонационного строя реципиента, любителя или исследователя, т. е. оно существует только в резонансе с неповторимым тоном имплицитного в душе реципиента, в ходе чего обретает выходящие за эксплицитные рамки знаковой формы континуальность, незавершимость и неисчерпаемость.

Все это создает впечатление онтологической самостоятельности художественного произведения, способного существовать как бы отдельно, самостоятельно как от своего творца, так и от воспринимающего, нести в себе некое заранее неизвестное

и неумопостижимое чувство бытия, некий самостоятельный духовный опыт бытия.

С этой точки зрения исследование интонации нагляднее и актуальнее всего именно в искусстве, где интонация определяет и единство самого художественного произведения на всех его уровнях, и специфику человеческого восприятия этого художественного произведения. Произведение искусства являет собой единство не только формально-выразительных и содержательных компонентов, но интонационного строя: в художественном произведении мы имеем дело с дважды проинтонированным бытием, сначала на уровне творчества — художник, а затем на уровне восприятия и со-творчества — реципиент.

Интонационный строй произведения — это интонационный строй субъектов художественного общения, но это еще и онтологические интонации жизненной реальности, вошедшей в произведение, и интонации коммуникативно-выразительных средств, в которых произведение оформлено.

Безусловно, единая интонация художественного произведения не укладывается полностью в эксплицитные составляющие произведения. Интонация произведения искусства также имплицитна, она неуловима, она не есть нечто оформленное в раз и навсегда закрепленных за ней выразительных средствах или иных формах, она незавершена, потому что она все время развивается и длится, она непостижима, потому что не является нигде в чистом виде до конца, без остатка, а способна лишь частично, ситуативно конституироваться, поэтому нельзя не признать, что именно материал искусства представляет нам более всего вариантов очевидного ситуативного конституирования интонации во всем многообразии. Мы не можем исчерпать интонацию, но можем говорить о вариантах ее воплощения в искусстве и в принципе о границах искусства — критерии художественного, а также об оформленном и незавершенном, континуальном и дискретном, эксплицитном и имплицитном во внутреннем мире человека, воплощенном в искусстве.

Мы не можем исчерпать интонацию, но можем использовать ее как способ взаимодействия с бытием, способ освоения мира, как психологического, так и художественного.

Таким образом, если Б. В. Асафьев разработал музыкально-конструктивную сторону теории интонации, и это признано научным сообществом, то А. Ф. Лосев дал интонационной теории философско-эстетическое обоснование и понятийный инструмент исследования, но вклад его в музыкальную эстетику еще ждет своего окончательного признания. Расширение интонационной теории от узкомузыкальной до универсальной философско-эстетической, способной объяснить сущность не только музыки, но и искусства в целом, остается актуальной задачей современной философии.

Контрольные вопросы

1. В чем состоит музыкальность души человека?
2. Каковы особенности внутрибытийной, внутридушевной интонации?
3. В чем состоят особенности репрезентативной интонации души?
4. Каковы особенности выразительной интонации души?

Список литературы

Основная

Мартынов В. О менестрельной традиции / В. Мартынов // Мартынов В. Зона Opus posth, или Рождение новой реальности. М. : ИД «Классика XXI», 2011.

Дополнительная

Синцов В. Е. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке / В. Е. Синцов. Казань : ФЭН, 2003.

Миф. Музыка. Обряд : сб. ст. / ред.-сост. М. Катунян. М. : ИД «Композитор», 2007.

Раздел 2

ИНТОНАЦИОННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ МНОГООБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Глава 4. Об интонационной интеграции мысли и смысла в концептуальной поэзии Льва Рубинштейна

1. Интонация как невербальное интегративное средство поэтической выразительности.
2. Формы бытия мысли в поэтическом тексте.
3. Механизмы становления смысла в поэзии.
4. Интонационные особенности концептуальной поэзии Л. Рубинштейна.

Определяя интонацию как специфическую форму воплощения духовного бытия человека в произведениях искусства, и исследователи, и художники выделяют две возможные позиции. Во-первых, следуя картезианской логике и видя основы духовности человека в его разумности, подчеркивают, что интонация есть невербальное средство передачи эмоционально насыщенной мысли. Во-вторых, полагая основой искусства специфический духовно-переживательный опыт, считают, что интонация есть непосредственное бытие переживания, будь то в виде мироощущения или чистого стремления, интенции.

Эти подходы фиксируют наличие двух граней художественного произведения: интеллектуальной и переживательной. Подчеркива-

ние той или иной из них характерно не только для теории искусства, но и для художественной практики.

Так, в поэзии Льва Рубинштейна стремление к отдельности и автономности мысли находит свое наиболее яркое воплощение. Каждое высказывание этого поэта существует изолированно от других как в плане текста — на отдельных карточках или под особым номером, так и в плане контекста — «выхвачено из жизни», из живой повседневной речи: «Что наименее отчетливо, то и достойно воплощения, так как сказано: “Крыльев летящей стрекозы не разглядишь”»¹.

Однако подчеркнуто интеллектуальные произведения концептуальной поэзии остаются художественными до тех пор, пока в них присутствует не только мысль, но еще и нерв — некое интеллектуально-переживательное напряжение между отдельно взятыми мыслями и эмоционально-волевым тоном высказывания, т. е. до тех пор, пока основой произведения является разность интеллектуально-переживательных потенциалов.

Остановимся на некоторых сущностных моментах, определяющих «несходство сходного», — интонации и мысли. Интонация является непрерывно длящимся самоидентичным феноменом, а мысль, развиваясь, непрерывно переходит в «иное». Интонация характеризует качественную определенность переживания, а мысль — его устойчивое содержание. Интонация воплощает личную актуальность субъекта, интенсивность его переживания, а мысль — предметную определенность события. Интонация позволяет воплотить ценностную значимость предмета для нас — «смысл», не называя этого предмета, когда ценностное предназначение предмета уже явлено, а имя (мысль) еще отсутствует. Тем самым интонация позволяет сама в себе идеально выразить смысл в соотнесенности с внесмысловым (чувственным, волевым или интеллектуальным) фоном, интегрировать знак (слово, имя) и значение (смысл), художественное содержание (непосредственное проживание определенной ситуации бытия) и художественную форму (способ и средства воплощения переживания).

¹ Рубинштейн Л. Так как сказано // Поэзия : альманах. 1989. № 52.

Поэзия концептуализма как бы опровергает сама себя. Стремясь к точности, однозначности мысли, она вынуждена для построения смысла и создания художественного образа переходить от экспликации к имплицитному. Для того чтобы концептуальное искусство оставалось искусством, оно вынуждено развиваться от мысли к смыслу. Смысл в искусстве не тождественен самой мысли, он есть ее предназначение, он не совпадает с предложением, которое выражает эту мысль, и не совпадает с предметом, о котором идет речь. Смысл скорее интенционален, это стремление к соответствию мысли предмету. При этом смысл многозначен, так как рождается не только из содержания мысли, но и из структуры высказывания².

Смысл, как и интонация, не возникает из отдельно взятой мысли, а только из разных мыслей, из их разности. Л. Рубинштейну для «прозрачивания» в своих стихах смысла приходится вводить в структуру высказывания как отношения причины — следствия (что — то), так и пояснения (так как — это). Ему приходится сталкивать утверждения из разных жизненных контекстов: бытового — «Крыльев летящей стрекозы не разглядишь», научнообразного — «Что наименее отчетливо, то и достойно внимания» и библейски притчевого — «так как сказано». Как говорит М. Эпштейн, «разнообразные жизненные позиции высказывания о жизни как таковой здесь берутся как готовые объекты, которые автор помещает в своем музее языковых моделей, где обнажаются скелетные конструкции нашего повседневного языка»³.

Целостное высказывание становится в данном случае поэтической мыслью, приобретает смысл тогда, когда художественное преодолевает в высказывании интеллигибельное. Стремление мысли наполниться смыслом приводит к ее незавершенности. Поэтический текст Л. Рубинштейна не замыкается по законам силлогизма, но остается открытым, формально-логически разомкнутым и одновременно стремящимся к содержательной определенности. Таким образом, в поэтическое высказывание Л. Рубинштейна входит едино-противоречивое существование мысли и смысла, когда законы художественного опровергают законы формально-логического.

² Делез Ж. Логика смысла : пер с фр. М. : Академия, 1995.

³ Эпштейн М. // НЛО. 1993. № 5. С. 196.

Смысл преодолевает эксплицитность мысли и, рождаясь в процессе переживания внутреннего интеллектуального напряжения, сам восходит к миру имплицитных явлений и требует адекватных средств воплощения, изоморфных в своей структуре смыслопорождающим процессам. Поскольку мысль — это стремление слова к бытию, а смысл — стремление мысли к предмету, предназначение предмета для нас, то формой интеграции в художественную целостность и мысли, и смысла как интенциональных феноменов оказывается интонация. Интонация есть форма бытия переживания в его непосредственной динамике, а всякое переживание есть направленность от переживающего «я» к предмету. Интонация в силу своей интенциональности оказывается изоморфна и мысли, и смыслу.

Поэтические высказывания Л. Рубинштейна, идя от мысли к смыслу, обнажают основы поэтической речи — «это живая, интонированная речь», и одним из примеров обнажающих собственно интонационное смыслопорождение является поэтический цикл «Так как сказано».

С интонационной точки зрения в искусстве концептуализма происходит игра-маскировка Поэта-Творца и автора-скриптора. Л. Рубинштейн записывает безличные высказывания, оправдываясь тем, что «так сказано», «ибо сказано», «ведь сказано», «Если сказано», «хотя и было сказано», «А также сказано», «А еще сказано» «А еще сказано буквально следующее». Однако оправдания интонационно оказываются идентичны поучению. Сама библейски-притчевая форма подобных оборотов отсылает читателя к высшему авторитету: «Кем сказано?» Однако субъектно-логическая схема построения высказывания выглядит следующим образом: от «я-автора» к «Автору-Творцу». «В предвкушении вечности мы не можем внутренне шевельнуть ни рукой, ни ногой, так как сказано: “Вот ты наконец и пришел. Я уж давно жду тебя”». В приведенном метасюжете автор-рассказчик выступает от лица многих «мы», а вот Творец индивидуален и высказывается от первого лица — «я». Но ведь и автор-рассказчик оказывается в позиции персонажа сюжета, единолично представ перед Творцом — «ты».

Таким образом, игра речевых позиций, вырастающая из взаимодействия двух речевых потоков, становится более сложной.

«Главным героем литературного концептуализма, — пишет И. Е. Васильев, — как раз и выступает сам язык, его метаморфозы, сложные отношения между предметом описания и средствами этого описания, языком как системой и характером отдельного высказывания, речью автора, персонажа и дешифрующим кодом читателя»⁴.

Автор в «Так как сказано» единолично выступает и в позиции говорящих «мы», за которыми скриптор записывает текст, и в позиции «Я-Творца» (он же автор действующий: «Я уже давно жду тебя»), и в позиции персонажа: «Вот ты наконец и пришел». Данная в этом первом сюжете расстановка субъектных позиций в последующих метасюжетах упрощается, но она определяет контекст: «Всякое высказывание, записанное скриптором, предстает перед Высшим Творцом: “Не надо сравнивать, ибо сказано: “Живущий несравним”».

Интересно и распределение предмета высказываний относительно скриптора и Творца. Скриптору принадлежат по большей части оценочные суждения: «Главное — не бояться упустить что-нибудь из сказанного», «Главное — уметь прислушаться к сказанному». Этим подчеркивается несамодостаточность Творца: его заповеди — то, что сказано — нуждаются в комментариях посредника и оценках. Однако оценки скриптора постепенно смещаются с высказываний Творца на бытийное поведение адресата: «Главное — время от времени как бы посмотреть на себя со стороны», «Это глупо — избегать сомнений», «Это глупо — все время спрашивать, куда мы идем», «Это неправильно, говорить, что усилия напрасны». Между тем конституирование законов бытия — прерогатива Творца: «Ласточка не запоем раньше весны», «Крыльев летящей стрекозы не разглядишь». Творец высказывается по поводу онтологических сущностей, а скриптор — по поводу чужих высказываний.

Однако постепенно изменяется и предмет высказываний Творца — им становится реакция скриптора: «Зачем ты кричишь? Кто тебя слышит?», «И в сомнениях есть несомненная польза», «Интересно — для кого я все это говорю?», «Главное, что ты пришел

⁴ Васильев И. Е. Русский литературный авангард начала XX века : учеб. пособие. Екатеринбург : УрГУ, 1995.

ко мне. А с чем ты уйдешь от меня — так ли уж важно?». Скриптор выступает здесь и адресатом высказываний Творца, и действующим. Между скриптором и Творцом выстраиваются диалогические отношения. Структура высказываний Творца с этого момента усложняется, становится двойной: мысли о себе и для себя, и мысли для записи скриптором: «Очень жаль, что ты сам себя не видишь». Временами образуется некая общность: «Курица и черепаха видят небо по-разному». А еще сказано: «Все зависит от нас: как решим, так и будет». А также сказано: «Со стороны виднее». В то же время Творец дистанцируется от скриптора, подчеркивая различия: «У одного так, а у другого — по-другому», «Где душа, а где молитва. Где сверчок, а где шесток».

Собственно проблема порождения высказывания и его судьбы становится сюжетом стихотворного цикла «Так как сказано» и разрешается она в «самочинном диалоге неперсонифицированных голосов — персонажей»⁵.

Отсюда поэтической логикой — внутренней формой произведения является логика интонации: определенного ритмического и звуковысотного движения. Отсюда внешнее — предметное движение мысли часто представляется случайным, а иногда и абсурдным.

Контрольные вопросы

1. В чем состоят особенности бытия мысли в поэтическом тексте?
2. В чем своеобразие бытия смысла в поэзии?
3. Охарактеризуйте интегративный потенциал поэтической интонации.

Список литературы

Основная

Опарина Ю. М. Рождение поэзии из духа музыки / Ю. М. Опарина // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 147–153.

Опарина Ю. М. Интонационная композиция стиха А. Блока и ее музыкальные интерпретации (на примере стихотворения «В углу дивана») / Ю. М. Опарина // Исторические, философские, политические и юридиче-

⁵ Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург : УрГУ, 1999. С. 235.

ские науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 8–2. С. 134–146.

Опарина Ю. М. «Приближается звук...»: поэтическая интонация и проблемы ее воплощения в музыке (на примере поэзии А. Блока) / Ю. М. Опарина // Музыковедение. 2012. № 9. С. 20–28.

Дополнительная

Шапир М. И. Семантические лейтмотивы ирони-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) / М. И. Шапир // Philologica. 2005. Т. 8, № 19–20. С. 91–174.

Глава 5. Ритмоинтонационное единство литературного произведения (по роману М. Горького «Жизнь Клима Самгина»)

1. Интонационное единство прозаического текста.
2. Ритмическая структура прозы.
3. Интонационные особенности романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

Ритм понимается нами как структура, порядок внутреннего движения произведения искусства, его жизни, бытия. Это одна из доминант художественного мира, определяющая общие законы внутрихудожественного бытия, индивидуальные особенности и уникальность и вместе с тем родовую, жанровую и стилистическую природу произведения искусства.

Ритм является одной из важнейших составляющих интонации, в силу чего, допустим, М. Гиршман там, где речь идет о ритме художественной прозы не как о выразительном средстве, а как об организующем жизнь художественного произведения принципе, говорит о ритмоинтонации¹.

Ритм организует хаос изобразительно-выразительных средств искусства в стройный и гармоничный космос — мир произведения

¹ Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М. : Сов. писатель, 1982.

искусства. Ритм преодолевает статичность, эксплицитность художественно-выразительного материала, уплотняет взаимодействие (единство и теснота, притяжение и отталкивание) разноуровневых художественных средств. В этом взаимодействии формируется динамически-континуальное художественное произведение, воплощающее имплицитное содержание бытия и человека.

Во внутреннем бытии произведения искусства происходит разноуровневое движение образов, мотивов, эпизодов, мысли и смыслов: макроэлементы образуют макроритм произведения; порядок движения элементов внешней формы — микроэлементов — образует микроритм произведения. Единый ритм произведения как целостности складывается как непрерывное, напряженное преодоление хаотичности элементов ритмической иерархии и организация упорядоченного взаимодействия элементов художественной структуры: внутренней и внешней формы и содержания.

Специфика ритма состоит в том, что он является структурным образованием произведения, а ритмоинтонация — качественной характеристикой данной структуры.

Целостный ритм произведения, как правило, воплощает триединый и многообразный ритм жизненного бытия, ритм художественного воплощения этого бытия и ритм целостного художественного мира произведения.

Ярким примером противоречивой ритмоинтонационной целостности ритма жизни и пульсации мысли о жизни, воплощенных в художественном произведении, является роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина», где, многократно повторяясь и варьируясь, вопрос «А был ли мальчик?» создает не только ритмоинтонационную, но и смысловую насыщенность произведения.

Движение мысли «умопостигающего жизнь человека» является сюжетной доминантой произведения, в результате чего в событийную ткань романа вплетается все многообразие направлений и течений развития общественной мысли в России на рубеже XIX–XX вв. Движение мысли, пытающейся достичь истинного и окончательного ответа на насущные вопросы личного и социального бытия русского интеллигента в роковое сорокалетие, определяет сюжетную линию романа. Движение же художественного смысла: выражение ценно-

сти, значимости совершаемых поступков — воплощается в ритмоинтонационном строении романа, которое определяется чередой вопросов, генетически и сущностно вырастающих из зачинного: «А был ли мальчик?»

Различные смысложизненные вопросы соответствуют в романе представителям разных слоев интеллигенции: «Как сохранить свое Я?», «К кому примкнуть, к буржуа или пролетариям?». У Клима Самгина традиционные интеллигентские вопросы «Что есть человек?», «Зачем живет человек?», «А был ли человек?» приобретают новый вид — в них смещаются акценты с ценностно-значимых отношений на означаемые и означающие понятия: «Как построить свою систему фраз?», «Почему я не поучающий гражданин?». В пределах общего вопросительно-мелодического движения мы обнаруживаем разные оттенки. Так, на протяжении жизнеописания Клима Самгина изменяется интонирование главного вопроса его жизни — «А был ли мальчик?» — от благоговения перед тайной жизни и смерти, через равнодушное принятие этих феноменов, к чувству облегчения перед лицом свершившегося факта.

Параллельно этому происходит переориентация вопросов от обращения на другого субъекта, порождающей трагическое мироощущение, к обращению вопросов на себя — Клима Самгина, что привносит трагифарсовые черты в эстетическую авторскую оценку действительности.

Общее вопросительно-мелодическое ритмоинтонационное движение романа, обилие вопросов в сочетании с их принципиальной безответностью создают в романе доминирование трагического мироощущения.

Ритмическая монотонность, своеобразная остринатность прозаического ритма поддерживаются обилием не только вопросительных, но и противительных, и начинательных мелодем, таких как: «—Ты желаешь, чтобы я исповедовался? Странное желание. Зачем тебе нужно это?»²; или: «—В конце-концов — все сводится к той или иной системе фраз, но факты не укладываются ни в одну из них.

² Горький М. Жизнь Клима Самгина // Горький М. Собр. соч. : в 25 т. М. : Наука, 1933. Т. 23. С. 216.

И — что можно сказать о себе, кроме: “Я видел то, видел это?”³. Ритмоинтонационная структура текста определяет смысловые акценты произведения. Так, в диалоге Самгина и Инокова на вопрос Самгина: «Вы думаете, что способны убить человека?», отвечают не столько реплики Инокова, сколько ритмически организованные действия-манипуляции. Через каждые две реплики Самгина Иноков отламывает какую-либо деталь от пресс-папье Клим — куска мрамора с бронзовой женской статуэткой на нем. И хотя разговор касается общих вопросов бытия, тем не менее ритмично организованное разламывание статуэтки выявляет в Инокове внутреннюю предуготовленность к убийству, которая проявляется в этой сцене в деструктивных действиях с пресс-папье.

Точно так же длительность существования тех или иных действующих лиц в романе определяется не столько логикой обстоятельств, сколько определенным количеством ритмоинтонационных тактов. Это происходит потому, что ритмоинтонационная структура как целое в этом произведении порождается не эпической логикой исторических событий, а ритмом жизни, мышления и воления главного героя — Клим Самгина, чья «партия» в романе является определяющей с точки зрения интонации и ритма.

Голос постоянно задающего вопросы Клим определяет лирическое, субъективное мироотношение в художественном содержании этого произведения.

«Жизнь Клим Самгина» представляется одним из самых интонационно-искренних и выстраданных произведений М. Горького, которое современные исследователи рассматривают как третью и последнюю, незавершенную, творчески-интеллектуальную автобиографию самого Максима Горького⁴. Доминирование ритмоинтонационных моментов в организации художественного бытия этого романа отражает в данном случае свободное творчество писателя, в котором совпали интонации авторского ценностного отношения

³ Горький М. Жизнь Клим Самгина. С. 217.

⁴ Сухих С. И. Заблуждение и прозрение Максима Горького. Н. Новгород : Поволжье, 2007 ; *Его же*. Проблемы поэтики «Жизни Клим Самгина» // М. Горький и вопросы поэтики. Горький : Горьк. гос. ун-т, 1987, С. 3–27.

и интонации реального, изображаемого в романе бытия. Ритмоинтонационная художническая доминанта позволяет обойти цензорские рамки и в непосредственной, произвольной форме передать такие оттенки смыслов, мыслей, переживательных состояний, которые не могут быть выражены в интонационно-нейтральном тексте и которые могут быть настолько же неожиданными для автора, как и для адресата (читателя или исследователя).

Каждый тип интонации в художественной культуре смыслонасыщен. Вопросительная интонация в данном случае в сочетании с масштабом вопросов и их остигатной безответностью дает нам эстетическую оценку действительности как трагической.

Эта общая оценка конкретизируется Горьким через тонкую и сложную систему вопросов, развернутых в книге. Интонационные потоки, будучи исторически определенными — безответное вопрошание, дробятся и ширятся. Так, у разных слоев интеллигенции разные способы вопрошания. Если у интеллигенции по происхождению и воспитанию, аристократии, к которой принадлежит и Клим Самгин, главный вопрос: «Как отстоять, оградить, сохранить свое Я?», то у разночинной интеллигенции, интеллигенции по образованию, как Дронов, Тагильский, главенствует вопрос: «К кому примкнуть, к буржуа или пролетариям?» В этом смысле Горький удивительно точно через ритмоинтонационную организацию передает контекст эпохи, то, каким образом каждый новый класс приходит в мир со своими ценностями, со своими интонациями.

Исторически обусловленной оказывается и смена оттенков и доминант в вопросительной интонации Клим: от «Что есть человек?» через «А был ли человек?» к «Зачем живет человек?».

Клим с детства осознал необходимость каждого быть индивидуальным и оригинальным, отсюда его вопрос «Что есть человек?». Но в пределах собственно вопросительной интонации окрашенность самгинского интереса к человеку изменяется от живого и искреннего интереса к поиску мелкого, низкого, унижающего другого и возвышающего собственное «я» Клим Самгина. Меняются в историческом процессе и оттенки интонирования вопроса «А был ли мальчик?»: от ужаса перед лицом смерти и надежды на то, что смерти не было, к спокойному принятию факта ухода человека

из жизни и, наконец, к чувству облегчения от ухода надоевшего Клим человека.

Так ритмодинамика интонирования этого вопроса приводит нас к проживанию и осознанию ощущения, с которым интеллигенция через индивидуальную смерть, через массовую гибель людей на Ходынском поле пришла к ощущению обесценивания человеческой жизни. И дело не в том, что «человеческая жизнь стоит рубль», а в том, что «жил человек или не жил, жив он или мертв, все равно его как будто бы нет и не было».

А если это так, то «Зачем живет человек?», ибо русский интеллигент, и в том числе Клим Самгин, убежден, что жить надо не просто так, а непременно для чего-то. Вопрос этот, тревожащий Самгина и других, остается в романе безответным, как и в реальной общественной жизни. Ни во время революции 1905 года, ни позже, в Февральскую революцию, Клим, как и его окружение, не был убежден в том, что живет для того, чтобы делать революцию, но тем не менее участвовал в ней и помогал революционерам.

Думается, что в этом отразилось стремление интеллигенции непременно участвовать в общем деле, даже если это свержение существующего строя. Но поскольку Клим не убежден в правильности таких поступков, его вопрошание «Когда же пробьет мой час?» продолжается до самой Февральской революции. Причем он вопрошает ни о том, что он должен сделать, а о том, что он должен сказать. И в этом тоже суть поисков интеллигенции на сломе эпох. Она ищет не как изменить мир, а как отразить меняющийся мир в слове.

Все трагические, безответные, остигато-вопрошающие коллизии рубежа XIX–XX вв. пережил Клим Самгин. В этих бурях интеллигенция так и не получила ответы на свои вопросы, мир не стал менее противоречив и менее трагичен — а потому нет конца вопросам в романе, и самому роману нет конца. Конец в романе невозможен в силу особенностей его ритмоинтонационной организации, где главным формообразующим принципом является безответное, остигатное вопрошание. Все действие романа разворачивается в сопровождении негативно-вопросительной интонации. Любой финал, кроме знака вопроса, есть нарушение внутренней

ритмоинтонационной формы и исторической правды. Думается, что именно стремление не изменить последней и не нарушить органическую целостность произведения не позволило М. Горькому завершить роман.

Особенно значима роль ритмоинтонационной организации движения смыслов в финале романа, когда преобладание вопрошающей интонации с ритмично повторяющимися провалами попыток найти ответ определяет принципиальную смысловую незавершенность произведения — не в угоду политической конъюнктуре или в интересах исторической правды, а в силу законов развития глубинной, жизнепорождающей, внутренней ритмоинтонационной структуры произведения.

Ритмоинтонация, таким образом, является наиболее непосредственным, первичным, материальным выражением единства, органической целостности и структурной завершенности художественного произведения. В то же время единая, целостная ритмоинтонация произведения является внутренней организующей силой. Она организует произведение в соответствии с ритмом реального жизненного бытия; ритмом состоявшегося в процессе творчества художественного воплощения и ритмом предстоящего художественного восприятия. Таким образом, ритмоинтонация художественного мира концентрирует духовную энергию автора, объекта высказывания и его адресата.

Контрольные вопросы

1. Какова роль ритма в прозаическом тексте?
2. В чем состоят особенности интонационных средств выразительности в романе?
3. Каковы особенности интонации в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»

Список литературы

Основная

Голякова Л. А. Ритм художественного произведения: коммуникативно-прагматический аспект / Л. А. Голякова // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011. № 3. С. 94–99.

Марутина И. Н. Приемы стихийности и музыкальности в структуре лироэпической повести «Школа для дураков» Саша Соколова / И. Н. Марутина // Вестн. образоват. консорциума «Среднерусский университет». Сер. : Гуманитарные науки. 2015. № 6. С. 46–49.

Дополнительная

Данилевский Р. Ю. Тургенев: поэзия прозы / Р. Ю. Данилевский // Спасский вестн. 2000. № 7. С. 1–15.

Гишман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гишман. М. : Языки славян. культуры, 2007.

Глава 6. Интонационный строй субъектной организации литературного произведения (по роману Б. Пастернака «Доктор Живаго»)

1. Субъектная организация художественного произведения.
2. Интонационность субъектной организации произведения.
3. Интонация в творчестве Б. Пастернака.

Анализ интонационного строя субъектной организации литературного произведения предполагает прежде всего исследование речевой деятельности героев и повествователя. В качестве материала для исследования мы предлагаем роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»¹, где мы обнаруживаем несколько типов такой деятельности.

Во-первых, это лирическое Слово Юрия Живаго и Лары Гисшар², смысловой доминантой которого является проблема жизни и смерти, истории и природы, бессмертия и воскрешения. Слово этих героев наполнено внутренним эмоционально-волевым со-

¹ Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. М. : Худож. лит., 1989–1991, Т. 3. С. 7–640.

² Баевский В. С. Б. Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. Смоленск : Траст-имаком, 1993 ; Лихачев Д. С. Борис Леонидович Пастернак // Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. Т. 1. С. 5–46.

держанием переживаний и страданий, размышлений и страстей, воплощено в голосе совести и разума, в тексте случайных записок и дневниковых записей, в диалогической, монологической и несобственно-прямой речи и, наконец, в книге стихов, в которой сознание главных героев приобретает полное и емкое воплощение³.

Во-вторых, это драматическое Слово Антипова-Стрельникова. Оно отличается радикально тем, что претворяется в реальное дело — переустройство собственной и общественной жизни в соответствии с революционными идеалами и принципами. Другое отличие состоит в том, что воплощенное в обдуманно необратимых поступках его Слово лишено внутренней интонационной доминанты, отсутствие которой не только в Слове, но и в сознании Стрельникова приводит этого героя к неизбежной трагической гибели.

В-третьих, это эпическое Слово — голос эпохи, голос борющегося за революционное дело народа — принадлежит в романе таким героям, как Тиверзин, старик Антипов, Ливерий Лесных и др., которые своими действиями сами формируют исторические обстоятельства и Слово которых — идеологические лозунги эпохи, словесно-исторический фон развертывания частной истории души доктора Живаго и людей его круга.

Слово второстепенных героев романа мы не можем отнести к строго очерченным кругам интонационного строя романа. Такие герои, как Гордон, Дудоров, Веденяпин, Тоня, Громеко и др., находятся в неустойчивом положении по отношению к лирическому сознанию главных героев. В первой книге романа, где сознание второстепенных героев ярко и самобытно, а их высказывания равно глубоки и пространны, как у Живаго, — их Слово лирично; во второй книге, где их Слово едино с действием-служением или противодействием режиму, — их Слово драматично; и, наконец, в эпилоге, где через второстепенных героев выявляются социальные условия жизни Поэта (атмосфера Москвы 20–50-х гг.), — их Слово эпично.

Слово повествователя в романе не является интонационно ведущим, оно выполняет важную функцию эпического развертывания

³ Гинзбург Л. О лирике. М. ; Л. : Сов. писатель, 1964 ; Гиришман М. М. Ритм художественной прозы. М. : Сов. писатель, 1982.

кратких, но емких поэтически образных характеристик социально-исторических обстоятельств, времени и места действия героев. В процессе развития Слово повествователя интонационно сливается со Словом главных героев через несобственно-прямую речь, косвенную речь, пейзажные зарисовки, сопряженные с миром чувств лирических героев произведения.

Такая интонационная структура романного Слова, в которой доминирует лирически воплощенное субъективное сознание над эпическим развертыванием социально-исторических катаклизмов и драматически развивающимся действием героев, позволяет нам говорить о том, что главным в романе является процесс освоения и преодоления социально-исторических обстоятельств объективного мира в субъективном человеческом сознании, побеждающем в условиях бесчеловечной реальности.

Воплощаясь в определенную художественную интонацию, интонационный строй субъектной организации произведения: автора-действителя или повествователя и героев, персонажей и второстепенных действующих лиц — закрепляет личностно-субъективную целостность и самотождественность каждого из субъектов художественной организации.

В «Докторе Живаго» Б. Пастернака целостность внутреннего духовно-переживательного строя человека создается за счет доминирования формально-содержательного принципа органического слияния — растворения — мимикрии.

Авторское повествование интонационно сливается с речью героя, пейзажные зарисовки — с несобственно-прямой речью, описание исторического фона — с диалогами и дневниковыми раздумьями персонажей.

Интонационный строй переживающего человека, становясь смысловой доминантой данного художественного произведения, вносит разные формы переживательного опыта, непосредственное формирование смыслов и многообразие жизненных сценариев в определенные ситуации-сюжеты.

В отличие от рационалистически-операционального понимания интонации Т. Радионовой, мы, напротив, рассматриваем интонационный строй субъектной организации произведения как

выразительно-коммуникативное воплощение интонаций самой переживающей души, выявляющее и утверждающее бытийные смыслы явлений жизни человека в процессе их глубокого личного переживания.

В интонационной целостности субъектной организации произведения получают воплощение не только отдельные интонируемые переживательные состояния, но и целостный интонационный строй, внутренний интонационный тон, уникальный экзистенциальный опыт человека. Здесь формируются смыслы не только отдельных личностей, но произведения в целом, смысловые доминанты творчества, определяющие то качество единства художественного видения и воплощения мира, которое А. Жолковский называет «поэтическим миром»: слияние духовного и природного, сиюминутного и вечного, повседневного и божественного, конечного и воскрешаемого в творчестве Б. Пастернака.

Нельзя целиком согласиться и с тезисом Т. Радионовой о том, что интонация несет в снятом виде опыт отношений⁴, необходимо уточнить, что интонации персонажей и автора доступен лишь опыт переживательных, душевных, неповторимо-личностных отношений, то, что называют «опытом чувств».

Целостные смысловые доминанты, сконцентрированные в интонации различных субъектов произведения, могут являться воплощенным душевным опытом определенного возрастного этапа: целостный опыт детства мальчиков Юры Живаго, Ники Дудорова, Миши Гордона, опыт юности Лары Гишар и Тони Громеко и опыт зрелости комиссара Стрельникова. Не только интеллектуальные споры и политические разногласия, но и опыт переживательных отношений любви, ненависти, дружбы, зависти, долженствования является духовно-переживательным содержанием произведения — целостно-субъективированное содержание духовной жизни конкретно-исторических людей и социальных групп.

В этом произведении интонация различных субъектов выступает как необъективированное выявление внутридушевного са-

⁴ Боров Ю. Б., Радионова Т. Я. Интонация как средство художественного общения // Контекст-82. М. : Наука, 1983. С. 230.

мочувствия человека. Это связано с интегральным характером, способностью настроения как некоей равнодействующей вбирать в себя все проявления непосредственной переживающей души, что приводит к тому, что настроение оказывается главным, а подчас и единственным носителем художественной интонации в произведении. Настроение как имплицитное образование внутреннего мира человека не ограничивается лишь оценкой бытия, но включает в себя и направленность на определенное состояние бытия.

Основой интонирования становятся здесь также и бытийные интонации воплощаемой жизненной реальности, но воспроизводимые не сами по себе, а пропущенные через авторскую имплицитную самость и выступающие как «чувство реальности», т. е. переживание реальности, в котором интонируется и предмет и состояние в одном: собственно интенциональность настроения, когда внутренний настрой человек распространяет на все бытие.

Для иллюстрации нашего понимания интонации как доминанты субъектной организации произведения обратимся к анализу фрагментов романа «Доктор Живаго» Бориса Пастернака.

В этом произведении настроение, само являясь уникальным проявлением души, создает общую картину самочувствия человека. С одной стороны, настроение как переживательное состояние получает самостоятельное, определенное, законченное, художественно-выразительное интонационное воплощение, а с другой стороны — становится интонационно-насыщенной смысловой доминантой произведения искусства. В романе «Доктор Живаго» настроенность человека на созвучность бытию выступает как целостная смысловая доминанта творчества Б. Пастернака.

Это удобно проследить на примере пейзажных зарисовок из романа. «Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня». Природа тождественна здесь судьбе, которая причинила мальчику горе, обидела его — отняла у него мать, и внутреннее горе ребенка, проливающееся детскими слезами, находит созвучие и в природе, которая дождем плачет вместе с ним.

Или другая зарисовка: «В глубине леса был сон и покой, как зимой. Лишь изредка некоторые кусты и деревья с шорохом выско-

бождали нижние сучья из постепенно оседавшего снега, как из снятых ошейников или расстегнутых воротников». Опять же покой, наступивший в душе Ю. Живаго по мере удаления от столицы и приближения к глухим уральским местам, созвучен весеннему настрою природы, пробуждающейся для новой, свободной от холодных оков зимы жизни. Смысл свершившегося, еще не понятый, не осознанный доктором, но уже наметившийся в мироощущении — прорыв к свободе, — явлен здесь в интонациях оживающей природы.

Интегральным, целостным является также рождающийся в результате художественного интонирования экзистенциальный опыт отношений человека и бытия.

Опыт переживательных отношений, который в снятом, обобщенном до устойчивых, запоминающихся художественно-структурных единиц несет в себе интонация, представляет собой не только индивидуальный чувственный опыт автора, но и опыт героя, и социальной группы, к которой принадлежит герой, и культурной эпохи, в которую он живет.

В повествовании о днях Красной Пресни, когда юные герои оказались в полосе восстаний и баррикад, в центре социального действия, интонация автора остается домашней, теплой и в то же время постепенно становится озабоченной, тревожной: «Мальчики играли в самую страшную и взрослую из игр, в войну, и притом в такую, за участие в которой вешали и ссылали. Но концы башлыков были у них завязаны сзади такими узлами, что это обличало в них детей и обнаруживало, что у них есть еще папы и мамы». Здесь внутреннее самочувствие сливается с направленностью на общий строй бытия. Бытийно-эпическое: ход истории, общественная борьба, ее последствия, и личностно-повседневное: башлыки, игра, мама и папа, дети — дано в непосредственном взаимопроникновении, взаимопереходе. Отличительной чертой в этом синтезе является то, что не бытовое и личностное обобщается, поднимается до эпического мироощущения, а, наоборот, эпический смысл переходит в лирическое, растворяясь в нем. Это происходит путем изменения лексического строя: с общественно-политического на домашне-бытовой; путем изменения строя синтагм и связанным с этим изменением ритма, когда удлинение синтагм приводит к более мягкому, ровному ритму.

Интонационное единство текста сохраняется на уровне синтаксическом — в сочетании полных и безличных предложений, и фонетическом — равное количество шипящих и звонких согласных звуков. Все это образует, с одной стороны, единый интонационный фон, как бы задает на весь последующий роман основную интонационную тенденцию — обозначение содержательных ходов лишь тонкой нюансировкой интонации, а с другой стороны, предполагает и на будущее смылосодержательность структурных интонационных элементов: ритма, темпа, мелоса, воплощенных в синтаксическом, пунктуационном и лекическо-фонетическом строе текста.

Художественная интонация проникает в смысл явлений там, где раньше, казалось бы, царила все та же скучная и монотонная обыденность, в которой кроме нашего личного опыта ничего нет⁵. В этом плане показателен пример Лары Гишар, про которую в романе не раз говорится, что она естественна, гармонична, как сама природа. Интонационное единство Лары с природой, когда сама природа не только соответствует ей, но и подталкивает, подсказывает важнейшие жизненные решения, раскрывается в эпизодах, где героине открываются не только частности, но и жизненные смыслы: «Лара шла вдоль полотна по тропинке, протоптанной странниками и богомольцами, и сворачивала на луговую стезю, ведущую к лесу. Тут она останавливалась и, зажмурив глаза, втягивала в себя путанно-пахучий *воздух окрестной шири*. Он был роднее отца и матери, лучше возлюбленного и умнее книги. На одно мгновение смысл существования опять открывался Ларе. Она тут, — постигала она, — для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени, а если это будет ей не по силам, то из любви к жизни родить себе преемников, которые это сделают вместо нее».

Здесь в художественном мироощущении, в слиянии человека и природы открывается подлинная и сокровенная жизнь, где все самое простое, ясное и светлое в переживании связано со смыслом: свежий воздух со смыслом жизни, тропинка — с жизненным предназначением.

⁵ Гаспаров М. Л. О стихе. О стихах. О поэтах : избр. ст. М. : НЛО, 1995.

Выявленные в переживании смыслы взаимообогащаются как смыслы, порожденные на разных уровнях субъектной организации произведения: в смыслопереживании автора, героя, в описании природы, истории.

Б. Пастернак находит удивительно точные и тонкие интонации для воплощения внутридушевного тона, порождаемого различными эмоциональными тонами, эмоциями, настроениями. Это интонации волевой собранности в «Гамлете»: «Я люблю твой замысел упрямый // И играть согласен эту роль»; упоенности весной и жизнью: «Солнце греет до седьмого пота, // И бушует, одурев, овраг. // Как у дюжей скотницы работа, // Дело у весны кипит в руках»; предчувствие неведомого «На страстной»: «Еще кругом ночная мгла. // Еще так рано в мире, // Что звездам в небе нет числа, // И каждая как день светла...»; ностальгия в «Белой ночи»: «Мне далекое время мерещится, // Дом на стороне Петербургской...// И деревья, как призраки, белые // Высыпают толпой на дорогу, // Точно знаки прощальные делая // Белой ночи, выдавшей так много»; грусть в «Ветре»: «Я кончился, а ты жива. // И ветер, жалуясь и плача, // Раскачивает лес и дачу».

Художественная интонация, воплощая опыт души, создает условия для того, чтобы искусство не только фиксировало, но и формировало этот специфичный «опыт чувств».

Опыт переживаний, формируемый искусством, как правило, содержит формы душевных состояний, бытующие в обществе, но не выявленные со всей очевидностью. В искусстве это происходит благодаря яркому художественному воплощению таких форм в переживаниях и поступках автора и героя, когда самые разные события внешнего мира становятся содержанием переживания любимых героев, художников и вместе с ними — переживаниями читателя. В художественно-интонационном воплощении наше житейское настроение сгущается, преобразуется и получает образное завершение.

Ларино смятение воплощается в образе городской грозы: «Было жаркое утро, собиралась гроза. В классе занимались при открытых окнах. Вдалеке гудел город, все время на одной ноте, как пчелы на пчельнике. Со двора доносились крики играющих детей. От травянистого запаха земли и молодой зелени болела голова... Небо

почернело, треснуло и раскололось молнией и громом, и в класс через окна вместе с запахом свежести ворвались столбы песку и пыли... Когда отворили дверь, сквозняк поднял и понес со всех парт по классу промокашки из тетрадей. Окна закрыли. Хлынул грязный городской ливень, перемешанный с пылью».

Искусство предлагает разные формы переживания сходных явлений действительности. Художественный опыт чувств ценен прежде всего своим интонационным многообразием и глубиной, широчайшей палитрой нюансов и оттенков, открывающейся в искусстве чуткой душе.

Однако сложность разграничения отдельных реакций, состояний и процессов душевного мира, находящихся в постоянном взаимодействии и динамическом единстве, приводит к тому, что настроение как бы замещает собою и более скоротечные и более глубокие явления.

Так, ведущее переживательное состояние стихотворения «Бабье лето» — бытийная умудренность героя. Однако эта мудрость воплощается в мироощущении стихотворения несколькими интонационными ходами.

Лист смородины груб и матерчат.
В доме хохот и стекла звенят,
В нем шинкуют, и квасят, и перчат,
И гвоздики кладут в маринад.

Лес забрасывает, как насмешник,
Этот шум на обрывистый склон,
Где сгоревший на солнце орешник
Словно жаром костра опален.

В первых строфах воплощена интонация сторонности лирического героя происходящему: и осенней зрелости природы, и домашней радостной суеты. Эта интонация воплощается через точную подчеркнутую рифмованность строчных окончаний, во второй, третьей и восьмой строке — глагольных: *стекла звенят, перчат, жаром опален*, а в первой, четвертой и шестой — уподобленных

им: *лист матерчат, кладут в маринад, обрывистый склон*. Рифма мужская, призванная подчеркнуть свершенность, окончательность действия и выражающей его фразы. Интонационная нетождественность лирического героя определенным, устойчивым интонациям первой строки подчеркивается самодостаточностью последней: синтаксически-пунктационной — это законченное предложение, об окончании которого свидетельствует не только пунктационный знак, но и мужская рифма в окончании; и лексической — данная лексика в стихотворении далее не встречается. В то же время внутристроковые рифмы — созвучие «лист» и «и стекла» — свидетельствуют о фонематическом развитии зачина в последующих строках. Сторонность человеческого бытия природному воплощается также и в различии синтаксических конструкций: если субъект в предложении о природе определен — смородиновый лист, то действия в доме героя безличностны, как и предложения, их отражающие. В первой строке природа выступает как чисто созидательная сила, человеческое созидание происходит через преобразующие действия: *шинкуют, и квасят, и перчат*, этот же прием отделяет от происходящего в доме и лирического героя. Однако уже во второй строфе и в природном великолепии обнаруживается интонационный поворот к увяданию: *лес забрасывает, орешник сгоревший, жаром опален*. Изменение роли природы с созидательной на саморазрушительную интонационно воплощается не только лексически, но прежде всего фонематически, через звукопись, согласные звуки, характеризующие разрушительные действия человека в первой строфе: «ш», «ч», «х», во второй звукописуют осень: *насмешник, шум, сгоревший, орешник, жаром*. Смысловое же содержание такого мироощущения определяется разными позициями по отношению к жизни: у человека — созидание, через переработку; у природы — отмирание, после расцвета; у лирического героя — осознание естественности жизненного круга, где за расцветом следует конец. Таким образом, интонации, воплощенные в первых строфах, определяют ведущие мотивы этого стихотворения: мотив предзакатной природы, мотив человеческого созидания и мотив конца. Каждому из этих мотивов в стихотворении соответствует свое душевное движение, запечатленное в интонационном строе стиха. Самоощущение природы

воплощено в строках третьей, четвертой и пятой строфы: «Осени, все сметающей в овраг», «Как в воду опущена роща», «И осенняя белая копоть // Паутиною тянет в окно», воплотивших грустное настроение. Мироощущение конца в строках «дорога спускается в балку», «высохшие старые коряги», «все сожжено», «приходит всему свой конец» являет безысходность. Мотив счастья: «В доме смех и хозяйственный гомон, // Тот же гомон и смех вдалеке». Общее настроение человеческого житейского счастья сопряжено здесь и с грустью об отцветающей осени, и с жалостью к самому себе, как части природы, и с сожалением о бессмысленности человеческого бытия: «глазами бессмысленно хлопать», «вселенная проще, чем полагает мудрец», и с вновь возникающим настроением надежды, запечатленном в строках: «Ход из сада в заборе проломан // И теряется в березняке». Надежда как душевное состояние раскрывается здесь в движении от преодоления чувства безысходности: *ход проломан*, к чувству слиянности, единения, общности со всем сущим — природным и социальным: «В доме смех и хозяйственный гомон, // Тот же гомон и смех вдалеке». И эти строки перекликаются с зачинными: «Лес забрасывает как насмешник этот шум на обрывистый склон».

Таким образом, полиинтонационность стихотворения достигается не только уже перечисленными средствами, но также и композиционными: последняя строфа рифмой — чередованием мужской и женской, лексикой и фонетикой — «хохот» и «смех и гомон», ритмом возвращает к мироощущению первой строфы. Но в последней строфе рифма более мягкая, чем в первой, из нее ушла былая жесткость, мужская рифма чередуется с женской. И в этом единстве оконченного и длящегося, устойчивого и меняющегося — новое мироощущение слиянности и гармоничности бытия. Круговая композиция подчеркивает музыкальное построение произведения.

Вместе с этим интонационный строй стиха складывается также из смыслового сопряжения порожденных стихом образов: живописного — пышно отгорающего на солнце леса и звукового — хохот, смех, гомон и звон стекла. Лирический герой в этом случае оказывается тем путником, который, находясь между садом и домом: «ход из сада в заборе проломан и теряется в березняке, в доме смех

и хозяйственный гомон, тот же гомон и смех вдалеке», является центром сопряжения наглядно-живописного и обобщенно-музыкального смысловых рядов. Проблемы цветения и увядания, начала и конца жизненного пути становятся здесь-сущими и здесь-разрешимыми. Проблемы бытия и человека предстают как равновеликие в творчестве Б. Пастернака, и их интонационное решение воплощает оптимистический строй мироощущения автора и формирует через переживание таковой у читателя.

Таким образом, основой художественного интонирования в субъектной организации произведения является само имплицитное вне-логическое, непонятийное соотношение человека и бытия.

Интонационное многообразие бытийно-житейского настроения — самая интимная и глубинная основа художественного творения. Целостность воплощения душевного настроения в произведении является критерием художественности, показателем мастерства писателя. В субъектной организации романа «Доктор Живаго» интонационно транслируется смысловая доминанта всех переживаний — направленность человека на единство, открытость миру, слиянность человека и бытия, воплощенная автором и в поэтической, и в прозаической части произведения.

Контрольные вопросы

1. Как воплощаются особенности авторской интонации Б. Пастернака в прозе и в поэзии?
2. В чем состоят причины интонационной полифонии субъектной организации произведения?
3. Каковы способы обособления и идентификации?

Список литературы

Основная

Власова А. Ю. Взаимодействие голосов автора и персонажей в рассказах В. И. Белова 60–80-х / А. Ю. Власова // Вестн. Сургут. гос. пед. ун-та. 2013. № 5. С. 130–134.

Власова А. Ю. Взаимодействие голосов автора и персонажей в повести В. И. Белова «Привычное дело» / А. Ю. Власова // Научное мнение. 2013. № 11. С. 42–46.

Дополнительная

Пронин А. А. Полифония как принцип наррации в биографическом фильме-портрете / А. А. Пронин // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2015. № 4 (36). С. 180–189.

Глава 7. Интонационная насыщенность художественной предметности (по рассказам В. Шаламова «Тропа», «По снегу», «Стланик»)

1. Феномен художественной предметности.
2. Роль художественной предметности в произведении.
3. Особенности интонационной выразительности предметов в произведении.

Известно, что, создавая художественное произведение, писатель прежде всего творит свой особый мир, особую художественную реальность¹, в которой живут конкретно-перевоплощенные люди — герои и персонажи и обитают художественно-условные вещи — предметы художественного мира, из которых последний и состоит. Остается загадкой то, каким образом из многочисленных вещей посястороннего мира образуется особая художественная предметность того или иного писателя.

Думается, что смыслонасыщенность и интонационная наполненность художественной предметности произведения рождается за счет того, что все детали, образующие художественный мир, уже отвечают художественно-конструктивным потребностям, интересам и ценностям творца, интонационно соразмерны, адекватны бытийно-коммуникативному, ценностному, спонтанному и выразительному интонированию художника.

¹ См. статьи А. Ф. Еремеева, Л. А. Закса, В. А. Панпурина, Т. А. Кругловой, Н. С. Эйхе в сборнике: Художественная реальность : сб. науч. тр. Свердловск : УрГУ, 1985.

Интонации, порождаемые художественной предметностью, воплощают не только интенциональность, но и содержательность смыслов, обнаруживаемых в бытии: ценность, полезность, интересность вовлекаемой в художественный мир предметности. Смыслы предметности, выявляемые интонирующим человеком в процессе смыслопереживания, в произведении искусства не тождественны обыденному, повседневному жизненно-бытийному пониманию вещи или предмета, явления человеком. В художественном воплощении предметности художник отрешается от житейски-сиюминутного значения, утилитарной полезности предмета. В круг его смыслопереживания попадает лишь художественно значимое, интересное, выразительное в предмете, человек здесь превращается в Автора-Творца.

С этой точки зрения интересно рассмотреть творчество В. Шаламова, в котором детально, предметно-строго запечатленный жизненный путь души писателя выявлен через частности бытового, устремленного к бытийному, всеобщему². Автор намеренно включает бытовые, повседневные детали и предметы, приметы лагерного бытия в художественный мир произведения.

Для иллюстрации возьмем такие рассказы, как «Стланник», «Тропа», «По снегу»³.

В рассказе «По снегу» (1956) говорится о том, как в суровых условиях северной зимы среди снежной целины прокладывается дорога. Таков событийно-предметный слой. Структура повествования проста и лаконична. Рассказ открывается содержащим вопросительную интонацию предложением: «Как топчут дорогу по снежной целине?» — и затем в двух абзацах описывается само действие с кратким резюме, придающим как событийную, так и интонационную, и смысловую завершенность произведению.

Процесс же становления из житейски-бытового содержания художественного смысла интонационно насыщенной предметности мы можем проследить, обратившись к структурному строению

² Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века : моногр. очерки. Екатеринбург : УрГУ, 1996.

³ Цитируются по изданию: Шаламов В. Колымские рассказы. М. : Рус. книга (Сов. Россия), 1992. Кн. 1, 2.

синтагм — интонационных единиц текста. С этой точки зрения второе предложение первого абзаца оказывается интонационной экспозицией всего рассказа: «Впереди идет человек, / потя и ругаясь, / едва переставляя ноги, / поминутно увязая в рыхлом глубоком снегу». В дальнейшем весь абзац синтагматически построен так, что ритмически четко, через синтагму происходит возврат к словам, обозначающим такие «предметы», как «человек» и «снег», что создает эффект одиночного противостояния человека снежной стихии. В то же время на это чередование наслаивается попарное повторение слов «облачко», «уходит», «ведет», «мыс». Это почти поэтически ритмично оформленное увязание, застревание интонационно-лексически подчеркивает тяжесть, необходимость преодоления заданного пути. Человек, прокладывающий путь, у Шаламова не подневольный каторжник, но свободный штурман: «он уходит далеко, отмечая свой путь неровными ямами», «он сам намечает себе ориентиры в бескрайности снежной», «он ведет свое тело по снегу так, как рулевой ведет лодку». Интонационно-предметностная структура первого абзаца конституируется в содержательный план второго абзаца, где оказывается, что вслед за первопроходцем дорогу утаптывает группа из пяти-шести человек «...в ряд, плечом к плечу. Они ступают около следа, но не в след. Дойдя до намеченного заранее места, они поворачивают обратно, и снова идут так, чтобы растоптать снежную целину, то место, куда еще не ступала нога человека». Таким образом, в этом тексте мы имеем дело с интонационно (ритмически, темпорально, лексически, фонематически, предметно) воплощенным протаптыванием пути. С этой точки зрения интонация здесь является средством воплощения и передачи смысла произведения.

Однако рассказ заканчивается интонационно неожиданно: привычное интонационное «протаптывание пути» («Из идущих по следу каждый, даже самый маленький, самый слабый, должен ступить на кусочек снежной целины, а не в чужой след») сменяется интонационно-противительным предложением: «А на тракторах и лошадях ездят не писатели, а читатели». В результате каждый предмет наделяется вторым, косвенным смыслом.

Двойное противопоставление: первопроходцев — тем, кто «на тракторах и лошадях», и писателей — читателям, интонационно

смыслопреобразует рассказ, всякий находящийся в художественном мире предмет оказывается наделен не только прямым, но еще и иным смыслом. Противительная интонация этой фразы становится не только выражающей, но и доминирующей в смысловом плане рассказа. Этой фразой каторжники-первопроходцы противопоставляются не «свободному» миру, а читателям, и таким образом сами оказываются писателями. Действие рассказа вырывается из обыденно-бытового плана в план культуросозидательный, предметность преобразуется: дорога из транспортной артерии превращается в способ культурной коммуникации; идея об одиночестве художника-творца конституируется в образ одинокого проходчика северной целины. Напряженное единство-противостояние человека и снега приобретает статус едино-противоречивого существования культуры и натуры в самом человеке как дуальных граней его экзистенциальной сущности.

Интонационная наполненность предметности рассказа, возникающая в первой части прежде всего как элемент структурно-синтагматического строения, во второй части предстает уже как напряженное взаимодействие различных смысловых рядов. В процессе развития таковых становится один из нескольких возможных смыслов: «о каторжном труде писателя, прокладывающего свой путь в культуре», противостоящий художественной реальности рассказа и личному опыту Шаламова-каторжанина, но выразивший в глубоко интонационной, смыслонасыщенной форме опыт Шаламова-писателя.

В художественно переосмысленной предметности рассказа интонационно выражается мир и составляющие его предметы в значимостях и смыслах, здесь автор-творец осуществляет художественное интонирование как особую форму бытия в единстве смыслового и переживательного отношения к миру и его структурным составляющим.

В следующем из предложенных нами рассказов В. Шаламова — рассказе «Стланник» (1960) воплощаются смыслообразующие доминанты творчества писателя. Если, говоря о Б. Пастернаке, мы отмечали, что интонационно образующим мироощущением этого художника является оптимистическая настроенность на единст-

во, созвучие с бытием, то интонационно-смысловой доминантой творчества В. Шаламова становится мироощущение антиномичности единства-тождества и единства-противостояния культуры и натуры в человеке, что воплощается в привлечении в качестве символической предметности такого растения, как стланник. И здесь нас интересует интонационное становление бытового предмета в атрибут символической реальности.

Северное растение стланник, или кедрач, описывается рассказчиком как существо, отчасти родственное человеку: «он неприхотлив, мужествен и упрям; он жизнелюбив: гнется к земле, царапает камень, распрямляется во весь рост, встает раньше всех, плачет от обиды, слышит зов весны, не любит зиму, легковверен, согнется и ляжет на старое место», и в то же время стланник противостоит человеку: «ощущения человека слишком грубы, восприятия слишком просты, да и чувств у него немного, всего пять», стланник же «чувствителен необычайно», он «предсказатель погоды».

Вместе с человеком стланник противостоит суровой северной зиме: это «...единственное на Крайнем Севере вечнозеленое дерево. Среди белого блеска снега матово-зеленые хвойные его лапы говорят о юге, о тепле, о жизни. Стланник — дерево надежд... Горят среди леса огромные зеленые факелы стланика».

Однако в напряженном взаимодействии единства-тождества и единства-противостояния природы и культуры — человека и стланика смыслообразующим, интонационно завершающим опять-таки является последний абзац, где зачинное двухголосие рассказа воплощается в голосе автора-повествователя, который дистанцируется от натуры как человек, принадлежащий культуре: «Мне стланник представлялся всегда наиболее поэтичным русским деревом, лучше, чем прославленные плакучая ива, чинара, кипарис», и голосе лирического героя: «И дрова из стланика горят жарче».

Таким образом, ценность стланика для поэта — в богатых художественно-образных ассоциациях, вызываемых этим растением; ценность же стланика для северянина — в предсказании погоды, в даровании надежды, и в том числе жертвенным путем дарования тепла.

Интонационно оформленное взаимодействие смысловых рядов, возникающих вокруг смыслопорождающей предметности — стла-

ника: описания стланика поэтом и каторжанином — приводит к формированию главной ценностной доминанты интонационно-целостного рассказа: ценности человеческой жизни.

Рождаясь из внутриличностного бытия творческого человека, бытийные смыслопереживательные интонации творца ложатся в основу художественного миропереживания, определяя ценностное и предметно-потребностное содержание произведения: мир предметов, ситуацию и обстоятельства, в которых они существуют, вместе с другими деталями, образующими художественную реальность произведения. Стланник из обычного северного растения путем интонационного преодоления повседневного смысла бытийным становится символом стойкости, жизненности, пусть даже через жертву.

Продолжая разговор о смыслонасыщенности предметности произведения, обратимся к анализу рассказа В. Шаламова «Тропа» (1967). Тяготение к определенной предметности проявляется в художественной разработке уже известного нам мотива творчества этого писателя — мотива «пути». В основе интонационной разработки этого мотива лежит уже знакомое нам интонационно-синтагматическое «топтание», когда поступательное развитие образного ряда рассказа происходит через лексико-фонематические повторы, чередования, кружения. Отсюда на самом нутряном — ритмоинтонационном уровне произведения возникает новый мотив — мотив «возвращения». Возникнув в структуре текста, он утверждается и на предметно-событийном уровне: «утром я рассматривал, что случилось за ночь», «я стал бывать на тропе, как в лесном рабочем кабинете», «И двумя осенью перед снегом я приходил на эту тропу — оставить глубокий след, чтобы на моих глазах затвердел он на всю зиму. И весной, когда снег стаял, я видел мои прошлогодние метки, ступал в старые следы...». Неспешность повествования, его внутреннее «возвращение к истоку» приводит к тому, что история тропы, проложенной лирическим героем, сопрягается с историей тайги: «Сам я ее (тропу) проложил летом, когда запасал дрова на зиму. Сушняка вокруг избы было много — конусообразные лиственницы... были натканы в болоте, будто колья... А болото когда-то не было болотом — на нем рос лес, а потом корни деревьев сгнили от воды, и деревья умерли — давно, давно. Живой лес отошел

в сторону по подножью горы к ручью... По сторонам тропки стояли молодые лиственницы лет по ста...»

Жизнь человека тайги подобна мгновению и противопоставлена здесь вечности природы. Но тропа объединяет вечную природу и одно из ее хрупких творений — человека. На тропе происходит и жизнь человека, и жизнь тайги: «...я перестал замечать, что поперец моего пути ложились ветви стланика; я обломал те, которые хлестали мне лицо, и перестал замечать надломы; ...прыгали на тропу синие белки да следы египетской клинописи куропаток видел я на ней много раз, и треугольный заячий след встречался...»

Тропа, по Шаламову, как индивидуально-ценный, значимый путь жизни кроме радости возвращения и драматичности ухода таила в себе свободную, творческую силу: «На ней хорошо писались стихи. Непременно какую-нибудь строфу выходишь на этой тропе... стланик, и лиственницы, и кусты шиповника неизменно приводили какое-нибудь стихотворение, и если не вспоминались чужие стихи подходящего настроения, то бормотались свои...»

Однако стихотворные элементы синтагмо-интонационного строения и синтагмо-интонационный путь утаптывания очевидно конфликтны в ткани повествования. Каждая доминанта структурно инородна другой. Отсюда как конституирование этой инородности возникает мотив «Чужого» — «...был ли это какой-нибудь странствующий геолог, или пеший горный почтальон, или охотник — человек оставил следы тяжелых сапог. С той поры на этой тропе стихи не писались... А к зиме меня перевели в другое место, да я и не жалел — тропа была безнадежно испорчена».

Главный путь возвращения лирического героя — путь к самому себе как свободной, открытой поэтическому творчеству и многоголосию мира личности. Здесь же «его» путь пересек другой — и тропа вместила и его — чужой след-опыт, путь лирического героя стал и путем «чужого». В результате возвращение к себе, к своей утраченной в несвободе сути стало невозможным на пройденном чужим пути, и наш лирический герой без сожаления расстался с тропой, но с сожалением — с ненаписанными на этой тропе стихами и не достигнутой творческой свободой, обретение которой еще впереди.

Смысловые ряды этого текста настолько тесны, интонационные ходы точны, а обобщения столь масштабны, что совершенно отступают на второй план контекстно-ситуационные смыслы рассказа: предварение возвращения героя от несвободы Колымы к свободному художественному творчеству на Большой земле. Ведь рассказ открывает книгу «Воскрешение лиственницы», целиком посвященную возвращению героя в «свободный» мир. Таким образом, рассказ «Тропа» в контексте книги воспринимается поэтическим эпиграфом, концентрированно, сущностно-интонационно воплотившим все основные мотивы и художественные решения книги.

Однако этот рассказ может быть прочитан не только в контексте творчества самого В. Шаламова, но и в более широком контексте культуры, к чему подталкивают культурные ассоциации в самой ткани рассказа. Так, с точки зрения интонации, этот рассказ созвучен философскому эссе М. Хайдеггера «Проселок» (1949)⁴. И если разница в интеллектуально-мыслительном содержании — это главным образом разница между интеллектуальным потенциалом провинции в центре западной цивилизации и степенью осмысленности бытия в глухой колымской тайге, то родство в образном и событийно-предметном ряду — это разница/тождество между философским эссе и стихотворением в прозе. Но ностальгически щемящие нотки «возвращения к себе», «утешительного зова проселочной дороги» и тропы «отчетливо вняты».

Родство мотивов «пути» и интонационно-образных решений — через образы «Проселка» и «Тропы», думается, подтверждают нашу мысль об интонациях бытия, определяющих интонационность человека и его творений, но остающихся невыразимыми до прихода большого гения, способного их уловить. Однако конгениальное воплощение бытийных интонаций в устойчивый мотив «пути» в произведениях этих двух опальных творцов XX в. является доказательством того, что интонации сопровождают не только внутридушевные состояния творца, но в своих высших, кристально чистых проявлениях — и внутрикультурные смысловые доминанты, вопло-

⁴ Хайдеггер М. Проселок // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет : пер с нем. М. : Гнозис, 1993. С. 238–241.

щаемые в определенной смыслонасыщенной предметности, которая в процессе художественного бытия становится символической.

Сочетание глубинно-личностного и внутрикультурного интонационного строя приводит к многозначности и смысловой неисчерпаемости, бездонности художественного произведения, что, в свою очередь, является основой бесконечного художественного диалога: автора и адресата, современников и потомков, людей разных культур.

Контрольные вопросы

1. Каким образом художественная предметность определяет интонационные особенности произведения?
2. Каковы приемы моделирования художественного мира и предметности в литературном произведении?
3. Каким образом предметность выступает как движущая сила сюжета?
4. Почему художественная предметность становится причиной художественного движения?

Список литературы

Основная

Стеклова И. А. Образ Петербургской набережной в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / И. А. Стеклова // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 286–293.

Дополнительная

Королева О. А. Предметно-пространственные соотношения в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект / О. А. Королева // Арткульт. 2015. № 2. С. 29–36.

Старостова Л. Э. Художественная предметность как коммуникатор в пространстве города / Л. Э. Старостова // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2013. Т. 119. № 4. С. 180–190.

Хузина Т. Е. Предметный мир советской прозы 1930-х годов / Т. Е. Хузина // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 300–332.

Хузина Т. Е. Предметный мир в советской живописи 1930-х годов: к постановке вопроса / Т. Е. Хузина // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. № 18. С. 451–474.

Глава 8. Интонационно-композиционная целостность литературного произведения (по поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»)

1. Понятия сюжета и композиции произведения.
2. Интонационные элементы построения композиции.
3. Интонационность композиции произведения.

Целостность художественного произведения определяется сложной трехступенчатой системой отношений. Художественная целостность возникает как первоэлемент, исходный замысел, развивается в процессе становления соотнесенных и взаимодействующих друг с другом элементов произведения и осуществляется в законченном, едином произведении искусства.

Композиция художественного произведения представляется совокупностью «точек зрения»¹ (Б. Успенский), с которых в произведении ведется повествование или строится изображение, и взаимодействием этих точек зрения в различных аспектах.

Рассмотрение интонационно-композиционной целостности произведения, следовательно, обязывает нас обратиться к анализу объединяющего взаимодействия этих «точек зрения» и роли интонации в интеграционном композиционном становлении произведения.

Параллельный анализ композиционной и ритмоинтонационной структуры и становящейся целостности произведения должен помочь выявить единые закономерности внутреннего, собственно художественного движения в ткани произведения искусства.

В качестве материала для анализа мы предлагаем обратиться к одному из самых насыщенных внутренним движением произведений — поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки».

Композиция поэмы строится на взаимодействии «юродствующих», временной и пространственной точек зрения, обретающих

¹ Успенский Б. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995.

целостность в итоговой «потусторонней точке зрения»² (М. Липовецкий).

«Юродствующая» точка зрения в поэме является ведущей, поскольку основополагающий принцип юродства и эстетическая доминанта поэмы — парадоксальность — удивительным образом в этом повествовании совпадают. Эстетика безобразного в «Москве — Петушках» окружена этикой благообразия. Веничкино неумеренное питание предстает не бытовым фактом, а символическим жестом «мудрейшего юродства», призванным обновить взгляд на старые ценности, или «священным безумием» юродивого, позволяющим ему общаться напрямую с высшими силами.

Интонационный строй «юродствующей» точки зрения складывается из композиционного взаимодействия сакрального и профанного. Показательна в этом смысле глава «33-й километр — Электроугли», посвященная исследованию икоты. «Займемся икотой... Когда вы икнете в первый раз, вас удивит внезапность ее начала, потом вас удивит неотвратимость второго раза, третьего раза et cetera... Попробуйте отыскать хоть какую-нибудь периодичность, хоть самую приблизительную... Пожалуйста. Жизнь все равно опрокинет все ваши телячьи построения... Говорят, вожди мирового пролетариата, Карл Маркс и Фридрих Энгельс, тщательно изучили схему общественных формаций и на этом основании сумели многое предвидеть. Но тут — они были бы бессильны предвидеть хоть самое малое. Вы вступили... в сферу фатального — смиритесь и будьте терпеливы. Жизнь посрамит и вашу элементарную, и вашу высшую математику... Не так ли в смене подъёмов и падений, восторгов и бед каждого отдельного человека, — нет ни малейшего намека на регулярность? Не так ли беспорядочно чередуются в жизни человечества его катастрофы? Закон — он выше всех нас. Икота — выше всякого закона. И как поразила вас недавно внезапность ее начала, так поразит вас ее конец, который вы, как смерть, не предскажете и не предотвратите... И тишина. И в этой тишине ваше сердце вам говорит: она неисследима, а мы — беспомощны. Мы начисто лишены

² Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого — тоже нет.

Мы — дрожащие твари, а она — всесильна. Она, то есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, Он есть»³. Сакральное: Бог, судьба, закон — исследуется автором здесь наряду с профанным: икотой.

Интонационно этот эпизод построен по принципу гиперболического сопряжения Божественного и повседневного, закономерного и случайного, свободы и фатума, рая и ада, греха и подвига, смерти и воскресения.

Такое интонационно-композиционное построение наблюдается во всех ключевых фрагментах текста: в монологе о подвигах и малодушии, овеванном мечтою о хересе; теме «пустых глаз народа», внезапно охваченного патриотизмом; соцсоревновании на стройке, представленном соперничеством в выпитых декалитрах; количественных графиках потребляемого зелья, которые оборачиваются то Гималаями, то Кремлевской стеной, то предрассветным бризом на Каме, то песней о буревестнике и девятым валом; размышлениях о любимой, прерываемых воспоминаниями о женском коварстве, погубившем Марата и подорвавшем здоровье Ильича. «Божественным ореолом» окружены знаменитые рецепты Веничкиных коктейлей, в которых евангельские названия «Ханаанский бальзам», «Иорданские струи», «Звезда Вифлеема» сопряжены как с аптекарской точностью рецептуры, так и с немыслимостью ингредиентов; рассуждения о европейской культуре достигают своего апогея в словах: «Там о любви знают все, и твердый шанкр с мягким никто не перепутает»; мысли вслух о свободе и госграницах включают описание ревизора Семеныча, образ которого вобрал в себя наиболее одиозные черты российской государственности.

Такие гиперболы становятся возможными благодаря интонационному единству повествования о высоком и низком. Поскольку Веничка идет от низов, ото дна народного к культурным ценностям, как бы приобщая, просвещая, проповедуя в пути, то сопряжение

³ Ерофеев Вен. Москва — Петушки. М. : Интербук, 1993. С. 55.

высокого и низкого не пародирует культуру, а проливает на ее, казалось бы, твердые ценности «иной» свет.

В гиперболах Венички, сопряжениях немыслимого нет ничего смешного, хотя в ряде фрагментов комический эффект, безусловно, возникает. Веничка повествует о своем «житии», и потому говорит всерьез, не насмехаясь, не унижая, а лишь трагически констатируя случайность всего происшедшего, да и самой жизни как факта бытия.

Нет в Веничкинах монологов и интонаций осуждения, обличения. Он смиренно, кротко, подобно юродивому, принимает наличное бытие таким, как оно есть, сожалея о малом и дорогом — недопитом.

Поэма о потреблении «горючей жидкости», как это ни парадоксально, является одним из наиболее интонационно выразительных произведений: в самом ее пафосе заложено отрицание какого-либо абсолюта, чего-либо устоявшегося, раз и навсегда оформившегося, все находится в процессе: герой в пути от Курского вокзала в Петушки, в переходе из одного духовного состояния в другое, в путешествии по своей памяти, в движении от жизни к смерти, от внекультурной среды — к свершению в ней вечных сюжетов культуры. Само странствие Венички меж различных культурных пластов, переходы из текста в контекст через парафразы, прямые цитаты, аллюзии, сохраняет форму скитания юродивого. Трагические интонации, овевающие феномен юродства, определяют повествование, ведущееся, казалось бы, с «народно-смеховой» точки зрения.

Другая точка зрения, которую мы можем выделить в композиционном строе поэмы, — временная. Сюжет времени начинает раскручиваться с первой же главки, где «часы от рассвета и до открытия магазинов» пророчески объявлены Веничкой смертным часом.

Время в поэме ценностно значимо с точки зрения времени суток. То, когда человеку хорошо — утром или вечером, определяет, дурной это человек или «умеет подняться к вечеру до какой-нибудь пустяшной бездны».

Значимо также и сколько в определенные дни потреблено зелья, для этого изобретаются графики, которые отражают не только количество потребляемого, но и духовный результат — «все о человеческом сердце», поэтому время строго учитывается.

Символично, что опозитизированное путешествие в Петушки для Вени тринадцатое и происходит в пятницу. Это добавляет интонации ужаса к рассуждениям о смертных часах.

Движения памяти носят ретроспективный характер: от событий десятилетней давности, когда Веня пострадал за «расширение сферы интимного», через события недельной давности — увольнение с бригадирства и 12 недель назад — знакомство в Петушках, все ближе к настоящему.

При этом само время для Венички как бы недвижно, он сам движется во времени: «уже к восемнадцати годам он заметил, что с первой дозы по пятую мужает неодолимо, а начиная с шестой и включительно по девятую — размягчается»; а к тридцати понял, что с двадцати он не стал ни менее одиноким, ни более ожесточенным, скорее наоборот.

Более того, Веничка двенадцать раз видел прообраз «золотого века» и надеялся встретить отблеск его в тринадцатый раз, но вспомнив историю Черкесской республики, завершившуюся траурным 4-м Пленумом по случаю ухода Вени в Петушки, герой окончательно потерял счет времени. Трагические интонации конца — первобытного ужаса человека, который уносится с нарастающим ускорением во тьму времен, усиливаются к финалу поэмы, начиная с главки «Усад — 105-й километр». И дело даже не в явлении Вене Сатаны, а в том, что в его разговоре с Сатаной жизнь предстает перед ним еще раз, но во все более сжатом, урезанном, мелькающем варианте: снова Курский вокзал, повышенная интимность, вокзальный ресторан, памятник Минину и Пожарскому. Спираль времени сжалась до предела, свернулась в ту точку, из которой движение началось. Венино путешествие закончилось. Трагическая интонация достигла своей кульминации: «Для чего, Господь, ты меня оставил? ...зачем-зачем? ...зачем-зачем-зачем?..»

Трагические интонации юродства и *вне-времени* присутствуют и в «пространственной» точке зрения. И здесь дело не в том, что Веничка так и не доехал до Петушков, а в заранее предопределенной невозможности для героя следовать одним, строго намеченным маршрутом «Москва — Петушки», в трагической несвободе героя в мире, где Хаос и Сатана неотделимы от Ангелов и Гармонии. На-

чав путешествие с чердака неведомого подъезда, герой сетует, что сколько раз он не стремился выйти к Кремлю, еще ни разу туда не попал, а все только на Курский вокзал. Пространственная композиция произведения также закольцовывается в финале: стремясь в Петушки, герой оказывается в Москве, стремясь на Курский вокзал, он попадает к Кремлю, пытаясь спастись от преследователей, оказывается опять на чердаке. Замкнутость пространства и времени жизни Вени, его путешествия зримо материализует метафизическое измерение Хаоса, бытия вне времени и вне пространства. Мировобраз Хаоса укрепляется в финале, где авторское членение на главки, измеренные путевыми перегонами, трагически не совпадает с пространственным местонахождением героя и тем более с его самоощущением в пространстве. Вени видел себя приближающимся к Петушкам, а поезд стремительно уносил его все дальше от заветной цели. Возникающий композиционный контрапункт, когда главки продолжают называться именами станций на пути к Петушкам, а действие уносит героя во мрак, все дальше от Петушкова, создает крайнее интонационное напряжение перед лицом ужасающей бездны, разверзшейся вокруг, когда человек пытается найти опору, но только проваливается вглубь. Интонации ужаса и прозрения — о невозможности достичь цели, пройти путь до конца, достичь «земли обетованной» составляют суть интонационного строя финала поэмы.

Заканчивается поэма оформлением «потусторонней» точки зрения: «с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду». Эта лишь в последней строке конституировавшаяся точка зрения, однако, многое проясняет в понимании поэмы как целостного произведения.

Прозаическое произведение, названное поэмой, напрямую ассоциируется с поэмой Н. В. Гоголя «Мертвые души». Если сюжетное становление этих произведений происходит в процессе странствований героя, то развязки произведений радикально противоположны. Так, замысел второго тома «Мертвых душ» предполагал воскресение «омертвелой» человеческой души, но он не был воплощен Н. В. Гоголем в силу огромной сложности передачи «движения человеческой души». Повествование в «Москве — Петушках», как выясняется в финале, ведется автором, полностью растворившим-

ся в своем герое, из того далека, откуда этот автор-герой никогда не вернется, т. е. в логике художественного построения «Москвы — Петушков» — «умершим автором»⁴ (Р. Барт). Но душа Вени, блуждая по недрам своей памяти, повествует как о минувших внешних событиях социального мира, так и о прошлых внутренних событиях мира духовного.

Точка зрения после «смерти автора» и есть потусторонняя точка зрения. Но воплощается она не только в изначальной, формальной — с «иного» света повествовательности, но и в особой содержательности, когда повествование ведется по ту сторону добра и зла, верха и низа, комического и трагического. В этой потусторонней точке зрения все парные категории отношений становятся амбивалентными, мир становится Хаосом, боги и ангелы становятся предателями и насмешниками, но единственным абсолютом остается факт смерти и ценность жизни. Именно это дает право автору воспевать ценности частной, «пьяной», свободной жизни, не отягощенной никакими обязательствами и долгом — все долги автором уже оплачены. Именно повествование «из-за кулис бытия» позволяет автору конституировать сакральное в профанном, снять карнавальную оппозицию верха и низа, утвердить и одновременно опрокинуть привычные семантические связи в произведении. «Москва — Петушки» есть последняя исповедь «умирающей души» — всецело движение лирического субъективного сознания, где главным и единственным средством выразительности становится интонация: необъективированное воплощение имплицитного душевного движения, последнего откровения, за которым никакого искусства далее быть не может, а лишь одна сама жизнь с маленькой буквы.

Таким образом, поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» представляется художественно-целостным, композиционно завершенным, интонационно организованным произведением.

Завершая обзор многообразных способов проявления интонационной выразительности в литературных произведениях, хотелось бы отметить следующие моменты.

⁴ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994. С. 384–392.

Интонационность литературного произведения возникает разными путями, на разных уровнях художественной организации. Исследуемая нами интонация во всех случаях выступает как интегративный, объединяющий, организующий художественную целостность принцип, при этом у каждого автора в зависимости от жанра и стиля произведения способы создания интонации особые.

Более того, как мы видели на примере романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина», интонация произведения зачастую формируется помимо или, во всяком случае, независимо от субъективной воли автора, отражая прежде всего онтологические интонации бытия.

В произведении искусства художественная интонация воплощает переживательную динамику души через интонационную наполненность субъектной организации произведения, выраженную в речевой деятельности героев и речи автора.

Смысловая динамика, передаваемая интонацией смыслопереживаний, воплощается в художественном произведении в интонационности приемов, метафор, взаимодействия различных уровней организации художественного текста.

Целостный интонационный строй души художника становится основой художественной интонации, которая, однако, не исчерпывается одним имплицитным содержанием авторской души, но существенно дополняется интонациями собственно «художественного приема»⁵ (В. Шкловский), доминирующего в организации того или иного произведения, а также субъективно запечатленными интонациями бытия.

Контрольные вопросы

1. Каковы модели взаимосвязи сюжета и композиции в произведении?
2. Охарактеризуйте интонационные средства построения композиции.
3. Каким образом достигается интонационное единство композиции?

⁵ Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М. : Сов. писатель, 1983. С. 9–26.

Список литературы

Основная

Божкова Г. Н. Виды композиции в лирике С. Есенина / Г. Н. Божкова // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2012. № 28 (282). С. 39–41.

Дополнительная

Молчанов А. С. О соотношении понятий тождества и повтора в музыкальном искусстве / А. С. Молчанов // Идеи и идеалы. 2015. Т. 2, № 2 (24). С. 143–148.

Свешников А. В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи / А. В. Свешников. М. : ВГИК, 2012.

Харитонов О. А. Композиционный полифонизм в романной прозе XIX–XX веков / О. А. Харитонов. М. : Флинта, 2019.

Раздел 3

ВОПЛОЩЕНИЯ ИНТОНАЦИИ ВО ВНЕВРЕМЕННЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

Глава 9. Интонации, рождаемые в живописи

1. Изобразительно-выразительные средства живописи.
2. Соотношения и напряжения линии, света и тона в графических и живописных формах.
3. Дискуссии об интонационных ресурсах живописи.

Впервые вопрос об интонации в живописных произведениях был поставлен ни кем иным, как Б. В. Асафьевым в его работе «Русская живопись. Мысли и думы». В этой книге анализ развития живописи дается Асафьевым не столько с точки зрения академического искусствознания, сколько по аналогии с ранее сформулированными им представлениями об историческом развитии русской музыки и исходя из его концепции о пружинах и путях художественного процесса.

Воссоздавая логику истории музыкальных форм, ученый прослеживает путь от речевой интонации — первичного по степени выразительности «ростка», из которого только и может родиться в процессе художественного творчества музыка — «искусство интонируемого смысла», до песни — «лаконичной интонации, действующей на коротком “звуковом пространстве”», и через нее — до симфонии — «двух-трех сущностных интонаций, действующих во взаимоотношениях и отталкиваниях на больших звуко-про-

странственных расстояниях, не теряя своей интенсивности, подобно тому, как в живописи в картинах великих мастеров краски неослабно действуют в пределах широкой обозримости и насыщенного контрастами светотени живописного пространства»¹.

Марк Эткинд замечает: «...из этого тезиса видно, что даже формулируя одно из центральных определений теории музыки, Асафьев не обходится без ссылки на живопись. Симфония по своей полифонической сути подобна картине. Высшие формы художественного мышления в музыке и живописи по принципам композиции оказываются совпадающими. Если добавить, что “душу музыки” Асафьев слышит в ее мелодическом начале, а “душу живописи” видит в изменении колористического и светотеневого тона, то сходство его подхода к анализу произведений обоих искусств становится наглядным»².

Живопись и музыка, по Асафьеву, сходны также закономерностями художественного развития. Ученый считает, что «каждой исторической эпохе присущ свой, с достаточной точностью определяемый комплекс выразительных средств музыкальной речи, своя интонационная система». В области изобразительного искусства понятию «интонационная система» соответствует понятие «живописная эпоха», в рамках которого различные по своим индивидуальным манерам мастера обращаются к зрителю на понятном и современном ему «живописном языке», соответствующем определенной для данной эпохи эстетической восприимчивости глаза. Общие для музыкальной и живописной выразительной системы интонации каждой из культурных эпох Асафьев называет «интонационным словарем эпохи» — суммой музыкальных и живописных приемов и тем, прочно осевших в общественном сознании, в мыслях и эмоциях современников. Художник, как и композитор, по мнению Асафьева, пользуется присущим эпохе «интонационным словарем». И если

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1952–1958. Т. 5. С. 172.

² Эткинд М. Живопись, увиденная глазами музыканта // Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л. ; М. : Искусство, 1966. С. 3–25.

в музыке «с точки зрения эстетической, нет формы, не проверенной массовым слуховым опытом», то в изобразительном искусстве нет произведений, не апробированных общественным зрением, «видением действительности, свойственным данной эпохе»³.

Однако вопрос о том, являются ли изобразительные и вообще пространственные искусства интонационно-насыщенными, способны ли они передавать особенности внутреннего мира личности во всем многообразии и полноте, воплощают они живое душевное движение или только лишь запечатлевают статичные формы инобытия переживания человеческой души, остается до сих пор открытым в эстетике и искусствознании. Мы предлагаем вслед за М. С. Каганом не отвергать полностью возможность запечатления жизни души в изобразительных искусствах, а рассмотреть то, каким образом этот процесс осуществляется в реальном бытии произведения и чем он отличается от способов передачи жизни духа во временных искусствах.

Интонация, возникая в повседневной жизни, становится фактом искусства постольку, поскольку является, во-первых, внутренне присущим свойством творящего искусство человека и способом его самовыражения, а во-вторых, специфическим предметом интереса художника в художественно воссоздаваемом мире. Именно внутреннее, непосредственно умонепостигаемые явления, обнаруживаемые через фундаментальные, а потому глубинные и неявные стороны бытия, такие как ритмичность, интенциональность и изменчивость, раскрываются в интонации. Наконец, интонация определяет смысловую наполненность произведения, переводит житейски-повседневное состояние души в художественное явление.

Поэтому, с нашей точки зрения, не музыка является домом бытия интонации, а интонация является домом бытия искусства во всем многообразии его видов и жанров, и в том числе живописи, скульптуры и архитектуры.

Традиционное рассмотрение искусства с точки зрения интонации иное, оно связано с представлениями о том, что привилегией воплощения интонации как душевного движения обладают лишь

³ Эткинд М. Указ соч. С. 15.

временные искусства, в особенности связанные со звучащим тоном — голосовым или инструментальным: музыка, поэзия, драма.

Этого направления эстетической мысли придерживается М. С. Каган. Говоря об общехудожественном характере интонации, ученый отстаивает интонационность лишь мусических видов искусства. Уважаемый ученый исходит из того, что сущность музыки как уникального в мире искусств явления состоит в способности объективировать субъективную жизнь человеческого духа в ее реально-временном бытии⁴.

Способность к процессуально-континуальному движению, разворачивающемуся во времени от духовно-душевного содержания к материально-телесно-чувственной форме, становится в концепции Кагана главным критерием для определения интонационности того или иного вида искусств.

В произведениях изобразительного искусства интонация имеет совершенно особый, не только вневременной, но и внепространственный характер. Скульптура и архитектура представляют реальное взаимодействие объемно постигаемой предметности, телесности, находящейся в постоянной интенциональной связанности с духовным содержанием. Полотно живописного произведения лишено не только собственно внешне-временного, но и внешне-пространственного измерения. Изначальная, бытийная, внутренне присущая интонационность живописного произведения проистекает из необходимости внутреннего преодоления, с одной стороны, статичности и неподвижности, а с другой стороны, двумерности и плоскостности листа. Эта художественная задача является истоком интонационности, корнящейся, с одной стороны, в техническом мастерстве художника, решающего проблему пространства-времени и движения, во-первых, при помощи рисунка: линии, перспективы, светотени, пропорции; во-вторых, при помощи композиции: ритма, соотношения объемов — пластики, симметрии и асимметрии, контраста и аналогии, повтора и вариативности; и, наконец, при помощи живописи: цветотоновых, светотеневых и воздушно-перспективных соотношений.

⁴ Каган М. С. Музыка в системе искусств. СПб. : Петрополь, 1996. С. 29.

С другой стороны, интонация проистекает непосредственно от запечатленного душевного движения художника, от его внутренней необходимости высказаться на наиболее совершенном для него живописном языке — это интонация духовного содержания, когда живописное полотно представляет собою «единство средств, идеи, чувства, познания и любви к постигаемому миру»⁵.

Вот это последнее позволяет интонации в редких случаях художественного совершенства артефакта являться цементирующим художественное единство основанием, тем качеством формы-содержания, в котором различия последних стираются, а целостность произведения предстает в непрерывном, самодетерминированном становлении.

М. С. Каган, разводя изобразительное и интонационное, подчеркивает, что «зрительное восприятие мира... связывает людей с природой, тогда как слух... с другими людьми»⁶.

Представляется, что независимо от предмета изображения, содержанием живописных полотен является все же человеческое, душевное или духовное наполнение, то, что принято называть мироощущением или миропереживанием автора. Другое дело, что путь изобразительного искусства от фиксации внешнего до проникновения в глубины и противоречия внутреннего был достаточно долог.

Действительно, обратившись к историческому развитию изобразительного искусства, можно заметить, что личностное изображение человека появилось достаточно поздно, тогда, когда человек осознал свою нетождественность окружающей действительности, природным стихиям, духам и богам. Как в западноевропейской, так и в отечественной художественных школах становление портретного, индивидуализированного изображения человека приходится на XVII–XVIII вв.

По мере развития портретного жанра складываются разные способы передачи в жанре портрета человеческого, душевного содержания.

⁵ Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы.

⁶ Каган М. С. Указ. соч. С. 29.

Так, в творчестве Франса Гальса (начальный период) происходит становление жанрового портрета, в котором художник заставляет модель свободно и темпераментно обнаруживать непосредственные чувства, изображая людей за характерным для них занятием. Художник создает картины радужного, гармоничного, ничем не скованного существования людей. В то же время художник выражает свои представления об идеале, воплощая собирательные образы окружающих его людей на портретах: «Офицер» (1624), «Пьющий мальчик» (1626), «Смеющийся мальчик с флейтой» (1626), «Веселый лютнист» (1625–1627), «Веселый пьяница» (конец 1620-х), «Шут, играющий на лютне» (середина 1620-х), «Цыганка» (конец 1620-х), «Мулат» (конец 1620-х — начало 1630-х).

Пластически выпукло, колористически ярко изображая повседневность, Гальс между тем создает свой особый мир, где смех звучит громче, глаза горят ярче, жизнь людей весела и кипуча, ярка и празднична. Интонация ранних картин Гальса основана на жизнеутверждающем ценностном отношении художника к изображаемому и передается ярким, легким письмом.

Социальный портрет, характеризующий скорее род занятий, нежели индивидуальность человека, разрабатывает другой выдающийся голландский художник Ян Вермеер Дельфтский. Внешне герои его картин («Офицер и смеющаяся девушка», конец 1650-х; «Служанка с кувшином молока», конец 1650-х; «Кружевница», первая половина 1660-х; «Женщина, взвешивающая жемчуг», начало 1660-х; «Географ», вторая половина 1660-х) очерчены очень определенно, но внутренний облик персонажей не имеет такой четкости — индивидуальное в них подчинено общему эмоциональному тону картины. Общий эмоциональный тон, интонационный настрой картин Вермеера создается неторопливостью, размеренностью движений людей, изображенных на портретах, чистотой линий, прозрачностью сияющих красок и абсолютным чувством композиционного ритма. Интонационно-композиционное единство обеспечивается выразительными деталями, подробно и в то же время лаконично выписанной обстановкой, создающими определенный эмоциональный настрой, которому созвучен и портретируемый. Персонаж здесь лишен волевого начала, его характер, ум, душевное движение — все

растворяется в общем настроении, лишь одним из выразителей которого он является. Главное место в возникающей в этих картинах интонации, безусловно, принадлежит авторскому, художническому пониманию архитектурности воссоздаваемого мира.

Мастер парадного портрета Диего де Сильва Веласкес создавал портреты коронованных особ и их придворных, поэтов и художников, папы Иннокентия X в строгих, сдержанных и торжественных интонациях («Портрет поэта Луиса де Гонгора», 1622; «Портрет Филиппа IV с письмом», 1625–1628; «Портрет Конде дукэ Оливареса», 1638; «Портрет Алонсо Кано», 1638–1640; «Эль Бобо дель Кория», 1639; «Эль Примо», 1644; «Портрет Иннокентия X», 1650; «Портрет инфанты Маргариты», 1659). Интонационный строй портретов кисти Веласкеса создается контрастами света и тени, уверенностью рисунка, сдержанностью колорита, монументальной простотой композиции, безукоризненной моделировкой, выявляющей пластичность форм, передачей фактуры предметов, умением придать персонажам особое благородство.

В поздний период творчества Рембрандт создает особую разновидность портретного жанра — портрет-судьбу, где главное внимание уделяется внутренним перипетиям жизни человека. Портрет рассказывает о душевных событиях человеческой жизни, о том, что происходило с героем и в нем самом «до» и будет «после». Человек интересен художнику уже не только своим социальным бытием, но и как дисгармоничная, контрапунктически связанная с историческим развитием личность, как ценность сам по себе. Художническое ценностное отношение в данном случае фокусируется на человеке, а не на отдельных приемах или выразительно-изобразительных средствах живописи. Ремесло Рембрандта подчинено душевно-духовной содержательности картин, и не видно, как это сделано. Интонация портретов этого художника — прежде всего интонация человеческого бытия портретируемого и поэтизирующего внимания художника, направленного на выявление внутренней красоты человека. В таких работах, как «Портрет Яна Сикса» (1654); «Портрет старушки» (1654); «Портрет Адриана ван Рейна» (?) (1654), прекрасна и старость, и простота черт лица, и глубина морщин, и скромность костюма. В результате сама душевно-духовная жизнь портретируе-

мых в неспешном, часто ретроспективном, сложном движении разворачивается перед зрителями. И это душевно-духовное движение создает совершенно особую, неповторимую интонацию рембрандтовских полотен. Незыблемая глубина постижения человека в этих портретах подобна величайшим явлениям симфонизма в музыке.

Но не только портретный жанр, т. е. непосредственное обращение к человеку, позволяет художнику осуществить сокровенное — собственно художественное, то, зачем и ради чего творится всякое произведение, — ценностное общение с другими людьми. По мере развития живописи как вида искусства происходит формирование такого жанра, как пейзаж, где движение от человеческого к природному и обратно к человеческому становится основой интонации в той или иной картине.

В качестве подтверждающей иллюстрации обратимся к пейзажной живописи русского авангарда начала XX в.

Одним из наиболее музыкальных произведений русской пейзажной живописи рубежа XIX–XX вв. является «Киргизская сюита» (1910-е) П. Кузнецова, где линия подобна звуку, сочетание цветов — аккордам. В полотнах «Киргизской сюиты» мир южных степей и полупустынь перевоссоздан художником заново как мир фантазии, мечты и реальности, где усилена мирозозидающая роль ритма, цвета и фактуры («Гадалка», 1908; «Мираж в степи», 1912; «Стрижка барашков», 1913). Это своего рода застывшая музыка флейт. Ритм здесь мягкий. П. Кузнецов «научился совершенно точно “рифмовать” фигуры и предметы, линии горизонта и простые силуэты облаков, контуры холмов и кошар, соединяя все это в едином легком и гармоничном ритме. Он узнал ценность ритма мазков, заставляющих жить красочную поверхность в соответствии с жизнью героев и природы»⁷. Движения, повороты фигур, очертания предметов плавные, закругленные. Соотношение блеклых и нежных цветов тонкое, скромные краски прозрачные, легкие, «звучание» фактуры изысканно. Фигуры и предметы, изображенные художником, обыденны, посюсторонни и в то же время ирреальны. При

⁷ *Сарабьянов Д. С.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов : очерки. М. : Искусство, 1971. С. 69.

замкнутости композиции, ограниченной срезанными стенами юрт, при строгой симметричности потоков воздуха, создающих мираж, и последовательности изображения верблюдов, костров, женских фигур, пространство представляется бескрайним, уходящим ввысь и вдаль. При общей статичности, неподвижности картины люди и природа находятся в постоянном, но замедленном на фоне бесконечных пространств движении: движутся световые лучи, создающие мираж, движутся верблюды, пересекая степь. Люди и природа находятся в удивительной гармонии ритмических и цветотоновых соотношений. Человек здесь гармонически слит с природой, он тоже есть природа. В удивительной слитности человека и бытия залог музыкальности пейзажей П. Кузнецова.

Музыкальны и пейзажи А. Лентулова, живописными средствами передающие интонационный звукообраз Москвы — колокольный звон: именно слышатся такие полотна, как «Москва» (1913), «Василий Блаженный» (1913), «Небозвон (Декоративная Москва)» (1915), «Звон (Колокольня Ивана Великого)» (1915), «Страстной монастырь» (1917), «Красный мост» (1918). Основополагающий художественный принцип этих картин — цветодинамика. Архитектурные пейзажи пронизывает активное цветовое движение. Формы расчленяются на легкие, словно бегущие цветовые лоскуты. Движение равномерно расположено на холсте за счет чередования сгущений и разрежений живописного ритма. В картине «Звон (Колокольня Ивана Великого)» издаваемые колоколом звуки, подобно цветовым кругам и лучам, расходятся до краев холста. В центре, у звонницы, — цветовые членения сгущены и сжаты, сконцентрированы зеленые, густо-малиновые, розовые и лиловые грани. От них в стороны широкими лучами расходятся более легкие, звучные цвета.

Стремясь к вещественности цвета, Лентулов прибегает к технике панно, где фактура материала становится осязаемой, не только звучащей, но и рельефной. Цвет приобретает фольклорно-декоративную нарядность. Панно «Василий Блаженный» выполнено в стиле лубочной, сказочной декоративности, где русское смешано с азиатским, где формы собора и их раскраска живописно подвижны. В панно «Страстной монастырь» используется другой прием внутренней динамичности картины — это динамика театрализации самой изобра-

жаемой натуры. Прохожие на нижнем крае панно одеты в цветные бумаги и тряпки «ряженных», памятник Пушкину — темный, картонный, плоский, собор на заднике завернут в ситцы «ряженных», стена в центре выполнена из алого шелка. Панно будоражат центробежные силы: памятник клонится влево, прохожие уходят книзу, купола церквей врезаются в небо, а алая стена разлетается на множество алых фрагментов. На смену динамике живописи пришла динамичная легкость театрализованного мотива. Вместо колокольного звона, лучами растекающегося от звонницы, здесь плоскости звука-гула гигантских гуслей. Фольклорная интонация картин Лентулова возникла не столько как интонация изображаемых вещей, сколько как интонация, фундируемая внутренней игрой живописных форм, где главным в интонационном строе был прием.

Иные способы создания и передачи интонации можно обнаружить в импрессионистической живописи К. Коровина. Одним из излюбленных жанров творчества художника был городской пейзаж. Наиболее интересны в интонационном отношении пейзажи, вдохновленные Парижем.

Это и «Парижское кафе» конца 1890-х гг., отмеченное изысканным колоритом, деликатностью и изяществом кисти, передающее утонченную элегантность европейской столицы и безмятежную радость бытия.

Иная интонация в картинах ночного Парижа: «Париж ночью» (1911), «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908), «Ночная улица. Париж» (1902), «Париж. Бульвар Капуцинок» (1906, 1911), где развиваются две темы — «огней города» и «Париж — театр».

С одной стороны, интонационность этих картин возникает из редкой техники — «скорописи» К. Коровина, в которой художнику удавалось «живописно схватить непрерывность мелькания светотеневых переливов и неизбытность городского движения с повсюду пульсирующей жизнью, найти композиционные ритмы и объемы, которые не «стабилизировали бы» пульс, а стимулировали бы жизненный трепет»⁸. А с другой стороны, интонация этих картин порождена глубоким движением-взаимодействием мотивов

⁸ Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. С. 75.

«огней» и «театра». Тема «огней города» воплощается ярко, броско, через светонасыщенность, декоративность живописи, систему рефлексов. Яркий желтый пылающий свет витрин отражается в окнах домов, лужах мокрых улиц, облаках, плывущих по небу, стеклянных окнах экипажей и авто. И вместе с декоративностью в изображение Парижа проникает мотив театральности. Город представляется огромной декорацией, где люди — лишь действующие на сцене актеры. Мир Парижа виделся художнику как мир искусства и праздничности, игры — «праздник, который всегда с тобой».

Мы полностью согласны с М. С. Каганом, когда он говорит, что интонация выражает, но не изображает переживание как духовный процесс, что изобразить можно лишь выражение эмоции — жестовое, мимическое, пластическое, как это и делают актеры, художники, скульпторы, архитекторы.

Но нам хотелось бы, обобщив представленный изобразительный материал, добавить, что художники (Франс Хальс, Вермеер, Веласкес, Рембрандт) по большей части интонацию не изображают, а формируют в самой ткани своих полотен. Интонация в изобразительном искусстве возникает не только в результате углубленной, многокрасочной, композиционно выстроенной, ритмически выверенной передачи сложнейших душевных движений внутреннего мира человека, но и в результате становления самостоятельного голоса самих формально-выразительных средств живописи внутри произведения изобразительного искусства. В искусстве авангарда и постмодернизма интонационность картин возникает еще и из взаимодействия различных смысловых рядов, развития различных мотивов.

В картинах художников XX в. (В. Серова, К. Коровина, А. Лентулова, П. Кузнецова, К. Малевича, В. Кандинского, М. Шагала и их последователей) этот момент усилен, акцентирован: душевно-духовную наполненность, эмоциональность их полотнам придает не изображаемая предметность, но внутренний душевно-духовный настрой автора, который в изображаемом мире ищет соответствие своим интенциям и в соответствии с ними перевоссоздает окружающий его мир. В этом движении к абсолютной, чистой интонационности художник освобождается от реальной, посясторонней предметности. Именно так появляются «музыкальные фантазии»

Оскара Клевера, «беспредметные» композиции В. Кандинского («Синий гребень», 1917), персонажи К. Малевича («Цветочница», 1903; «Авиатор», 1914; «Крестьянин», 1928), воспарившие в небо влюбленные М. Шагала («Прогулка», 1917) и т. д.

Живопись очень долго изучала окружающий мир и собственные изобразительно-выразительные возможности, но в современном искусстве то, что М. С. Каган называет «познавательной позицией музыканта» — «от непосредственного знания духовной жизни человека к опосредованному познанию внешнего, материального, предметного мира»⁹, в полной мере характерно и для позиции художника. Художник стремится через духовное самопознание человека воплотить в художественных полотнах глубинные, общезначимые, типичные душевно-духовные процессы.

Для этого он преодолевает «чувственную видимость, натуралистическую кору случайного»¹⁰, художник преображает действительность, реорганизует пространство, обустривает его по-своему.

Контрольные вопросы

1. Как воплощается авторская интонация в живописи?
2. Каким образом моделируется интонационное движение и перспектива?
3. Каковы интонационные способы передачи внутреннего напряжения в живописи?

Список литературы

Основная

Ветрова И. Б. Полифония образов живописи и музыкальных образов в творчестве М. К. Чюрлениса / И. Б. Ветрова, М. Б. Зацепина // Педагогика искусства. 2014. № 4. С. 320–327.

Портнова Т. В. Пластическая интонация в образном строе картин «Рождение Венеры» и «Весна» С. Боттичелли / Т. В. Портнова // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4. С. 283–290.

⁹ Каган М. С. Указ. соч. С. 57.

¹⁰ Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. : Прогресс, 1993. С. 70.

Дополнительная

Кривцун О. А. Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее / О. А. Кривцун // Искусствознание. 2010. № 3–4. С. 520–521.

Лисовец И. М. Живопись Густава Климта в культуре рубежа XIX–XX вв. и начала XXI в.: секрет успеха / И. М. Лисовец // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3 : Общественные науки. 2015. Т. 137, № 1. С. 59–66.

Портнова Т. В. Категория жанра и стиля в изображении танца С. Судейкина / Т. В. Портнова // Вопр. гуманитарных наук. 2008. № 1 (34). С. 289–295.

Глава 10. Интонация и одушевленность скульптуры

1. Особенности скульптуры как вневременного, пространственного искусства.
2. Напряжение статичности внешней и динамика внутренней формы скульптурного произведения.
3. Способы достижения инобытия интонации в пластической форме.

Продолжая развивать мысль об общехудожественном характере интонации, хотелось бы подчеркнуть, что содержание искусства, и в том числе скульптуры, составляют жизненные, т. е. наделенные внутренним движением, явления. Изображая живую жизнь, пространственные, внешне статичные искусства стремятся воплотить внутренний динамизм: это может быть либо движение человеческого духа-мысли, воли, души-переживания, либо движение человеческого тела — порыв, полет, преодоление, стремление.

Предметом воплощения в скульптуре является напряженное, пристрастное состояние души человека, которое в скульптурном произведении предстает как напряженное взаимодействие ограниченной телесной формы и бесконечного окружающего пространства, как напряжение духовно-душевно-телесной жизни человека, как противоречивое единство духа и плоти.

Специфика изобразительных искусств состоит в том, чтобы давать зрителю выразительное изображение художественно во-

площаемой реальности духовно-душевных явлений, получающих внешнепредметную, устойчиво-неизменную форму. Эта особенность дает визуально-пространственным искусствам ряд преимуществ: в скульптуре, по словам Б. М. Бернштейна, достигается редкое единство материи и духа, где материя одухотворена, а дух явлен¹. В этом смысле пространственные искусства имеют свою исключительную нишу — выражают двойственную природу человека и культуры непосредственно: как «вещи» произведения скульптуры создают предметно-пространственную среду, а как «образы» — визуализируют духовный опыт культуры, делают явным невидимое. Скульптура, таким образом, делает зримо представленной органическую целостность внутреннего движения и внешней телесно-предметной формы.

Морфологические возражения Б. М. Бернштейна против общехудожественного характера интонации подкрепляются художественно-генетическими доводами концепции М. С. Кагана. Автор выводит происхождение музыки и бытовой речи из единого корня — древнейшей напевной речи человека² и, последовательно проводя принцип синкретизма при анализе первобытного сознания, заключает, что в дальнейшем развитие мышления привело к становлению звуковой интеллектуальной коммуникации, развитие переживательных способностей — к формированию интонационно-выразительного слова (звука и появлению пения, вокализа, музыки), развитие воображения — к изобразительной наглядности словесного описания, т. е. к поэзии, прозе и драматургии, но не к появлению изобразительных искусств.

Таким образом, даже литературное творчество оказывается интонационным лишь настолько, насколько оно связано со звучащим словом, ибо именно звук-тон является непосредственным и единственным носителем интонации. Каган определяет интонацию соответственно как «звучащий образ душевного движения»³.

¹ Бернштейн Б. М. К спорам о специфике пространственных искусств // Сов. искусствознание. 1988. Вып. 23. С. 276–296.

² Каган М. С. Музыка в системе искусств. СПб.: Петрополь, 1996. С. 97–98.

³ Там же. С. 93.

Отсутствие же прямой генетической связи между музыкой (звучащим словом) и изобразительно-архитектоническими искусствами является еще одним доводом против интонационности последних, ученый обнаруживает в них лишь «пластический мотив».

Действительно, пространственно-выразительная форма дает несколько иной масштаб измерения человеческой интонационности, чем другие искусства, ибо духовное содержание, воплощенное в скульптуре, в силу прочности, долголетия материала как бы предстоит вечности. Отсюда обращение скульпторов к изображению не сиюминутных, мимолетных, скоротечных переживаний, а устойчивых доминантных состояний внутридушевного мира человека и архетипов общественной психологии, которые находят воплощение в «пластических мотивах».

Само понятие пластического мотива сегодня также оказывается дискуссионным. Телесное движение, развернутое во времени, трактуется как «пластическая интонация», образующая хореографический образ и воспринимаемая вслед за Б. В. Асафьевым как «немая интонация пластики». Жест понимается учеными так же, как интонация, реализованная хореографическим движением. Соответственно, когда говорится о пластической интонации жеста, речь, как правило, идет о танцевальном жесте. В том случае, когда речь идет о застывшем, остановленном в материале пластическом движении, принято говорить о «пластическом мотиве», но не о «пластической интонации».

Нам же представляется, что если интонационность танца (пространственно-временного пластического искусства) уподобляется Каганом движению певца-сказителя, рапсода или Бояна, то интонационность скульптуры (пространственно-пластического искусства) может быть связана с застывшим в материале движением. И архитектура, и скульптура, и живопись обладают внутренним континуальным уровнем взаимодействия формы и содержания.

Со времен «Дискобола» и «Ники» ваятели стремятся к тому, чтобы в мраморе и бронзе, граните и глине передать и душевный порыв (внутреннее движение изображаемого), и телесно-мышечные усилия — «игру мышц» (движение внешнее), с тем чтобы, слив воедино духовно-душевно-телесное, преодолеть застывшую твердь

материала. Естественно, что М. С. Каган признает это внутреннее движение и поэтому интонацию подменяет в данном случае близкородственным, но не тождественным понятием «мотив». В этом внутреннем движении ученый выделяет направленность как критерий интонационности и в соответствии с этим критерием к интонационным искусствам относит лишь те, где внутреннее движение идет от духовной содержательности к материальной оформленности (как в музыке), а не наоборот.

Нам представляется, что применительно к пространственно-изобразительным искусствам мы можем говорить и о «пластическом мотиве», и об «интонации жеста» или «пластической интонации». Нужно только строго развести эти понятия в содержательном аспекте.

М. С. Каган к интонационно-образным искусствам относит музыку и танец, к интонационно-репродуктивным — литературу и актерское искусство. В пространственно-изобразительных видах искусства Каган обнаруживает лишь «мотив» — относительно завершенное, устойчивое, повторяющееся и варьирующееся отношение элементов формы, несущее известное настроение, эмоциональное состояние, поэтическую мысль, что, по мнению ученого, близко к понятиям «интонация» или «мелодия», но не тождественно им.

Нам представляется, что в данном случае дается неправомерно расширительное толкование понятия «мотив». Традиционно под мотивом понимают устойчивый формально-содержательный компонент художественного произведения. Различают мотив музыкальный — напев, мелодию, лежащие в основе музыкального произведения⁴, мотив литературный — сюжет, тему, символическую предметность определенного произведения, автора или определенного литературного направления и декоративный мотив — повторяющийся орнаментальный изобразительный ряд и т. д. Ни в одном из этих толкований в понятие «мотив» не входит эмоциональная насыщенность.

Между тем различие между музыкальной мелодией, темой и интонацией, поэтической предметностью и поэтической интонацией,

⁴ Арановский М. К интонационной теории мотива // Сов. музыка. 1988. № 8. С. 72–78.

собственно декоративным узором и декоративно-художественной интонацией состоит в том, что элементы мотива (растительные, геометрические, каллиграфические, предметные, живописные, объемные и т. д.) определяют формально-содержательную структуру художественного произведения, тогда как интонация — эмоциональную насыщенность, возникающую в пластической форме в процессе насыщения последней внутренней энергией образного смысла как напряженность формально-содержательного единства. Иными словами, мотив есть определенная структурная единица системы, а интонация есть качество, особенности функционирования этой системы.

В истории искусства известны устойчивые пластические мотивы: непоколебимой власти — египетские сфинксы; обращенности к Богу — «Магдалина» Донателло; воина-победителя — «Давиды» эпохи Возрождения. И здесь мы совершенно согласны, когда «пластический мотив» видится Кагану в качестве «элементарной художественной единицы»⁵ архитектуры и родственных ей искусств.

В качестве примера произведения, в котором, с одной стороны, запечатлен такой мотив, а с другой стороны, налицо интонационность скульптуры, можно привести знаменитую Нику Самофракийскую, где пластический мотив победы и преодоления воплощен через эффект движения, который заключен прежде всего в ритме композиции: в отведенных далеко за спину, расправленных в полете мощных руках-крыльях; в гибком закрученном торсе; в широком шаге крепких, длинных и сильных ног; в складках одежды, повторяющих и подчеркивающих движение молодого и красивого тела. Скульптура одновременно и устойчива, и динамична. Зрительный эффект движения подчеркивается парением фигуры над окружающим пространством: установленная на высоком постаменте-мысе, она одновременно и приподнимается на крыльях победы над окружающим, и завершается в своей устремленности ввысь. Стремление к полету сочетается в Нике с упорством в преодолении сопротивления окружающей воздушной среды. Преодоление давления воздушного пространства драматизирует

⁵ Каган М. С. Музыка в системе искусств. С. 97.

образ: упорство и сила сочетается в нем с напряжением, необходимым для победы.

Образ движения создается в этой скульптуре, следовательно, не столько благодаря выявленному в материале движению мышц, сколько за счет явного духовно-телесного напряжения, постоянного и противоречивого взаимодействия устойчивости и парения, завершенности и устремленности. Интонационность возникает благодаря выявлению внутренне разнородных начал и устремлений, а движение является не позой или формой в пространстве, а процессом внутри самой скульптурной формы, что мы обнаруживаем в искусстве всегда, когда речь идет об интонации (вспомним асафьевское определение интонации — «музыкальная форма как процесс»).

Вместе с этим в нашем понимании интонационность скульптуры не тождественна движению и не является свойством материального носителя художественного образа. Интонация есть напряженное взаимодействие, притяжение-отталкивание, возникающее не в материальной законченной статичной внешней форме, а в напряженно-противоречивом единстве духовного содержания и внутренней формы скульптурного произведения. На этом уровне бытия произведения в непрерывной борьбе, преодолении сопротивления материала выявляются с удвоенной силой стремления, интенции художника-творца, рождается напряженное взаимодействие бесконечного духа и пространственно-определенного, конечного, замкнутого внешними контурами материального воплощения духовных энергий. Интонационность, раскрывающаяся при анализе скульптурной формы, состоит в том, что художественная интонация есть концентрированное воплощение напряженности духовно-душевно-телесного бытия человека культуры.

Следовательно, интонационно-выразительные возможности того или иного вида искусства определяются не только факторами принадлежности к пространственным или временным видам искусства, а прежде всего предназначением искусства воплощать и развивать имплицитную динамику человеческого духа. Наличие внутренней интонационности в произведении не зависит и от сюжетики: любое скульптурное произведение, будь это портретный бюст, конная

статуя или мемориальный комплекс, обладает художественным потенциалом воплощения интонационности бытия.

Рассмотрим, как с помощью разных художественно-пластических решений произведения одного скульптурного жанра — портретного бюста передают интонационность бытия портретируемых, смысловые доминанты в творчестве великих мастеров XIX–XX вв.

Способом воплощения внутренней динамики душевно-духовного бытия портретируемого у Родена является напряженное моделирование бюста-портрета с четким выявлением ритмического центра, в котором сходятся и откуда исходят центробежные и центростремительные порывы внешнего и внутреннего движения. «Ритм есть связь... Связь различных форм в пространстве создает напряжение. ...Может быть напряжение и в статике. Напряжение взгляда. Напряжение впадин, дыр и выпуклостей тела»⁶. У Родена ритмическим центром напряженной жизни человека могут быть или «летающие» крылья носа, срез бороды, кудри на висках, сдвинутые брови, как в портрете Далу (1883); или подчеркнуто крутой свод черепа упрямо наклоненной головы Мирбо (1889); или это глаза Бодлера (1898). Наконец, это зримый Хаос: волны плаща, глыба черт лица — из которых рождается образ человека-стихии О. Бальзака.

В портретах С. Д. Эрзи на уровне внутренней формы происходит неразвеществленное выявление и воплощение имплицитного внутреннего мира человека. Таков «Бетховен» скульптора, где в подчеркнутой отрешенности, сомкнутости уст, погруженности в глубь внутреннего имплицитного мира выявляется титаническая сосредоточенность композитора, обращенность во внутренний слух, в котором ему открывалась музыка бытия.

Полны имплицитного духовного напряжения творения Э. Неизвестного. Это воплощение внутренней борьбы разномодальных устойчивых доминантных состояний внутридушевного мира человека в надгробии Н. Хрущеву и академику Л. Ландау, в бронзовой голове Д. Шостаковича, где напряженность противоречиво-единой

⁶ Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. М. : Прогресс-Литера, 1992. С. 65.

целостности современного человека воплощена скульптором через сочетание ломаных и округлых геометрических тел, горизонтальных плоскостей и вертикальных линий, контрастных тонов материала: белого и черного мрамора, разноокрашенной бронзы, наконец, металлического блеска и матовой поверхности неполированного камня.

Подчеркивая разное отношение к интонации мусических и пластических искусств, М. С. Каган отмечает изначально различное отношение материала временных и пространственных искусств к духу. Так, голос, жест, звучащее слово — непосредственны, всегда одухотворены, ибо порождены живой душой, в то время как камень, глина, металл изначально принадлежат неживой природе, мертвенны, и лишь усилия художника способны вдохнуть в них жизнь, а следовательно, и живую душу. Между тем еще Б. В. Асафьев писал, что «пантомима, танец как “язык” тела, взгляда, рук постигаемы зрительно, следовательно, примыкают к “неподвижным” изобразительным искусствам: скульптуре (“застывший язык” тела и его движений), живописи и архитектуре», природа «пластической интонации» едина.

Между тем сегодня не столь однозначна и ситуация бытия слова. Формирование особой лингвистической реальности, опосредующей отношения человека с миром, приводит к тому, что литератор подобно ваятелю, отыскивающему желанный сорт мрамора или составляющему новый сплав, вынужден сознательно обращаться к тому или иному языку, который становится одухотворенным, конкретно-чувственным, наполненным индивидуальным содержанием произведения искусства. Точно так же разделен и «язык жестов», и «язык графики», где мы можем выделить несколько культурных кодов и субкультур.

Следовательно, для художника-творца любой преднаходимый им материал представляет собой среду, именно в преодолении сопротивления которой и происходит становление произведения искусства.

Скульптурную форму принято рассматривать как «застывшее» в гипсе и мраморе, меди и бронзе или другом природном материале время, а вместе с ним и движение. Лишаясь временной контину-

альности и непосредственной одухотворенности, какая есть в тех искусствах, выразительность которых достигается за счет использования непосредственных коммуникативных возможностей человека (звучащего голоса, танцевального движения, выразительной пластики и мимики), представленное в скульптурной композиции движение оказывается внешней застывшей, мертвенной формой бытия духа. Скульптура, соединяя человека посредством материала с природным окружающим миром, находит в нем вещно-предметные, статичные материальные эквиваленты живой и непосредственной динамике духовности и тем самым воплощает инобытие живой духовности.

Однако через выбор природного материала для своих изваяний (особых сортов мрамора, пород дерева, способов отливки бронзы) ваятель преодолевает «безжизненность» этого материала. Материал насыщается внутренней интонационностью, когда в процессе обработки скульптором в нем выявляется природный рост, энергетика, возникающая в непосредственной жизни природы. Материал в процессе создания скульптурного творения не просто обрабатывается художником, но постоянно вовлекается в процесс очеловечивания, процесс поиска в «неживой» природе выразительности и эмоциональности, свойственных человеку. В результате напряженного единства-противостояния живого и «неживого», духовного и материально-вещественного возникает интонационность, при которой человек, одновременно природный и культурный, воплощается в произведении как самоотражение культуры в природе — из природы возникший и в природу возвращающийся, и одновременно ей как культурное существо противостоящий.

Сам выбор материала художником является внутренне интонированным процессом. «Напряжение материала рождается из напряженной духовной жизни скульптора»⁷. Так внутренняя интонационная наполненность С. Д. Эрзи выявилась в его работах через найденный им уникальный природный материал, способный как нельзя лучше передать текучую непрерывность внутреннего имплицитного движения: это корни, ветви, наросты деревьев ке-

⁷ Кентавр... С. 144.

брачо и альгарробо. Дерево в творениях Эрзи, сохраняя собственную природную энергию, становится созвучным, послушным переживательно-духовным интенциям творца. Полны внутреннего имплицитного движения такие работы скульптора, как «Музыка Грига» (1936), «Летающий» (1922), «Фантазия» (1927), «Александр Невский» (1931), «Женщина из Индокитая» (1931), «Моисей» (1932), «Испанка» (1942), «Христос» (не датирован), «Автопортрет» (1908), «Иоанн Креститель» (1928) и др.

Другой выдающийся скульптор XX в. — Э. Неизвестный для своих работ предпочитает бронзу. Благодаря необыкновенной чувствительности раскаленной бронзы художник смог раскрыть интенсивность собственной внутренней жизни. «Расплавленная, она стремится заполнить пространство. Как лава, как огненная река, она устремляется в форму. ...Она воспроизводит любые, самые маленькие колебания на поверхности скульптуры — прикосновение инструмента и даже отпечатки пальцев скульптора... По поверхности бронзовой скульптуры мы можем судить о темпераменте и настроениях скульптора. Остывая, чувствительная бронза становится мощной и сильной. Она сопротивляется разрушению, поломке, разрыву. Она тверда, упруга, вязка. Она сурова,» — пишет художник⁸. В бронзе отлиты такие работы скульптора, как «Пророк» (1970–1980), «Новая статуя Свободы» (1988), «Двуликий» (1988), «Памятник в честь мертвых» (1974), «Атомный взрыв» (1957), «Сердце Христа» (1973–1975), «Торс Кентавра» (1961–1962), «Распятый гигант» (1971–1989).

Замечательным примером внутренне напряженной «динамичной» скульптуры являются лучшие из творений Родена. В творчестве данного автора отметим многообразие способов создания внутренней духовно-телесной напряженности. Этот эффект достигается постановкой фигуры в немыслимо тяжелую для мышечного усилия позу, в которой физическое напряжение, выражаемое через максимальное напряжение мышц, в то же время передает многообразные душевные движения человека: таковы «Бронзовый век» (1876), «Последняя мольба» (1889), «Отчаяние» (1890).

⁸ Кентавр... С. 134–135.

В творениях Э. Неизвестного выразительными средствами, воплощающими напряженность самого бытия, становятся пустоты и впадины, выпуклости и вогнутости, контрбъемы и разломы. Это пустые глазницы в «Атомном взрыве» и в «Памятнике в честь мертвых», пустоты «Распятого гиганта». Наконец, внутреннее напряжение скульптур достигается сращенностью чуждого, единением несоединимого, как это происходит в «Двуликом». «Тело, чтобы стать выразительным, обобщается, деформируется или трансформируется... и в самой высокой точке напряжения, очищения и обобщения изображение человека становится значащим», так происходит в статуе «Распятый гигант». Монумент «Каменные слезы» (1996) в Воркуте является примером скульптуры, «...в которой разнородные элементы, реально существующие части составляют целое в борении, взаимопоглощении и содружестве многих начал, где каждая вещь чревата своей противоположностью; в которой форма выступает в пространство или активно вбирает его, одна часть которой активно удерживает другую или выталкивает ее; где объем как бы сжат внешней силой пространства со всех сторон, но сопротивляется этому. Такая скульптура не статичный предмет, а предмет противоречивого процесса бытия, где каждая вещь имеет не одно, а несколько значений»⁹.

Говоря об этом аспекте интонирования, мы как никогда близко подошли к тому, что интонация, помимо прочих функций, является еще и показателем художественности того или иного произведения, показателем целостности замысла и воплощения, духовного содержания и материальной формы, пространственной конечности материала и бесконечности духовной свободы в произведении скульптуры. Интонация как критерий художественности совпадает с принципом внутренней необходимости Кандинского: «Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости»¹⁰.

Таким образом, в самой непосредственной жизни скульптурного искусства все яснее вырисовывается тенденция не только овнешнить остановленное мгновение, но и создавать композиции, ежемгновен-

⁹ Кентавр... С. 45–47.

¹⁰ Кандинский В. О духовном в искусстве. М. : ИД «Архимед», 1992. С. 104.

но наполненные внутренним, духовно-душевно-телесным напряжением: постоянным движением от внешнего к внутреннему, от явного к сокрытому, от устойчивого к интенциональному, вспомним так называемую психологическую сюиту С. Эрззи: «Мужество» (1932), «Ужас» (1933), «Горе» (1933), «Отчаяние» (1936), «Тоска» (1944), «Каприз» (1944), «Любовь» (1955) и др.

Думается, что в результате нашего исследования мы можем говорить о скульптуре как о виде искусства, способном воплотить интонационность бытия, понятую как овеществленная выявленность переживательно-духовной динамики внутренней жизни человека.

Интонационность бытия человека, являясь содержательной основой искусства, в скульптурном творчестве воплощается в наиболее сложные для логического постижения формы, и лишь поэтому в науке более принято говорить об интонационности музыки и поэзии.

Контрольные вопросы

1. Что представляют из себя пластическая интонация, пластический мотив, пластический жест?
2. Как взаимосвязаны композиция и перспектива как элементы интонационной выразительности?
3. Каковы способы преодоления бездушности материала и формы, передачи жизни душевного движения в статичной внешней форме?

Список литературы

Основная

Абашев В. В. Пермская монументальная риторика местной идентичности: памятники, эмблемы и арт-объекты в пространстве города / В. В. Абашев // Лабиринт : журн. соц.-гуманитар. исслед. 2015. № 1. С. 66–79.

Надкарни М. О времени, травме и монументе Парк-музей скульптур в Будапеште / М. Надкарни [Электронный ресурс] // НЛЮ. 2014. № 2 (126). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/13n.html>.

Дополнительная

Карякина Т. Д. Авторское начало в фарфоровой пластике И. И. Кендлера / Т. Д. Карякина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : Вестн. МГХПА. 2009. № 1–1. С. 58–67.

Малинина В. И. Хореографическое произведение как художественный текст / В. И. Малинина // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. 2006. Т. 9, № 1. С. 130–142.

Рыбкина Т. В. Пластическая интонация: к проблеме взаимосвязи музыки и движения / Т. В. Рыбкина // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2008. № 1. С. 217–222.

Глава 11. Интонационные процессы в архитектуре

1. Архитектура как процесс.
2. Архитектурный объект и архитектурная среда: статичность и процессуальность.
3. Архитектура как застывшая музыка.

Рассмотрим последний пункт наших расхождений с М. С. Каганом по вопросу об интонационности изобразительно-архитектонических искусств — утверждение, что в мусических искусствах непосредственно воплощаются душевные переживания, они представляют реальное бытие духа, а в архитектурных искусствах непосредственно выражаемым является рационально добываемое, интеллектуально-мыслительное содержание и лишь опосредованным — эмоциональное, следовательно, здесь воплощается только инобытие духа.

Безусловно, в произведениях архитектуры иной уровень обобщения и переинтонирования, перевода бессознательных интенций в застывшие формы камня: в римском Колизее или соборе Святого Петра, Сенатской площади или здании Адмиралтейства в Санкт-Петербурге.

Но во всех случаях опыт переживательных отношений, т. е. духовно-эмоциональное содержание памятников искусства, является не мыслительным образованием, совокупностью знаний, а целостно-субъективированным содержанием духовной жизни социально-исторических индивидов и общностей.

Долгое время архитектуру было принято рассматривать только лишь как пространственно-статичный, лишенный внутреннего движения и непосредственного духовного содержания вид искусства. Однако в последнее время появилось достаточно много специальных исследований, посвященных внутридинамическим аспектам архитектурной формы. Это работы Р. Арнхейма, М. Г. Бархина, А. Э. Гутнова, Г. В. Забальшанского, А. П. Мардера, Г. Ю. Сомова, И. И. Сердюка, А. Т. Раппопорта¹.

В концепции А. П. Мардера мы находим применение асафьевского динамически-процессуального понимания музыки к материалу архитектуры. Архитектура рассматривается ученым как процесс взаимодействия человека с природой, в ходе которого деятельность человека (архитектора) преобразует окружающую его естественную природную среду и потребляет ее в виде искусственной, архитектурной среды. Динамизм архитектурной формы как одной из форм приспособления человека к условиям окружающей среды ученый выводит из такого всеобщего основания, как движение социального уровня материи, в котором происходит пространственная самоорганизация соответствующей формы движения материи.

Другой уровень динамизма — «жизнь архитектурного творения»: с точки зрения конструкции, все в нем неизменно и неподвижно (город, дом, квартира); с точки зрения «жизни» («движение есть жизнь», Ф. Энгельс) на архитектурном уровне организации материи, как и на всех других, идет непрерывный жизненный процесс, который на пространственном уровне выражается расширением или переориентацией роста городской территории, изменением этажности или протяженности дома, расширением или перепланировкой квартиры. На предметном уровне — это постоянное изменение состава архитектурных объектов: хижина, дворец, терем, замок, храм, особняк, жилой комплекс и т. д. На вещно-материальном

¹ Раппопорт А. Г., Сомов Г. Ю. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии. М. : Стройиздат, 1990 ; Мардер А. П. Эстетика архитектуры: теоретические проблемы архитектурного творчества. М. : Стройиздат, 1988 ; Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. М. : Стройиздат, 1984 ; Бархин М. Г. Динамизм архитектуры. М. : Наука, 1991 ; Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм : пер. с англ. М. : Стройиздат, 1984.

уровне — это движение от возведения нового здания или нового города к обветшанию и разрушению.

Иной аспект динамизма архитектурной формы — единство пространственной непрерывности, текучести и одновременно замкнутости, локализованности архитектурной среды. Взаимопроникнутость этих свойств говорит о внутреннем напряжении архитектурной формы, другим проявлением которого является противоречивое единство приверженности к новизне и уважения к прошлому, поклонения вечному; стремление к открытому пространству движения и полета и воплощение в массу, тяжесть, незаблемость, покой.

Динамизм архитектурной формы выражается также и в строгой ритмической организации: устойчивости ритма, регулярности, орнаментальности.

Другой аспект динамизма архитектурной формы — это подвижность архитектурного образа: он может существовать потенциально, как замысел художника, проект, макет, модель, и актуально, в индивидуальном или общественном сознании и в форме инобытия образа — как вещно-предметное материальное, физическое тело. Переход образа из одного состояния в другое может быть охарактеризован как движение. Однако проблемой архитектурного художественного образа является и внешнее изображение движения: отсюда стремление к высотным, как бы воспарившим над землей постройкам и к зеркальным плоскостям, «снимающим» объем сооружения и отражающим движение людей, машин, птиц и облаков; к зданиям, получающим внешнюю подвижность формы за счет открытости внутреннего пространства в пейзаж: летние кинотеатры, концертные залы и рестораны, когда движение времен года, суток, движение звездного неба, небесных светил и т. д. служат естественной декорацией происходящему внутри зала действию.

И, наконец, последний, так называемый перцептивный аспект динамизма архитектурной формы: архитектурная форма визуально постижима лишь в процессе перемещения по архитектурно оформленному пространству, требующему для своего постижения определенного времени и движения и раскрывающему в этом процессе свою «внутреннюю драматургию».

И даже признавая аналогию «эмоциональной драматургии средневекового православного храма (Покрова на Нерли) и классической симфонии»², М. С. Каган все же отказывает пространственным видам искусств в интонационности.

Воздействие архитектурной среды на человека двояко: с одной стороны, оно является постоянным и повседневным фактом, а с другой стороны, в нем постоянно появляются новые элементы воздействия. С одной стороны, архитектура, с ее геометрической правильностью и устойчивостью, провозглашает вечные ценности культуры, противопоставленные сиюминутным переживаниям, а с другой стороны, те самые чистые смысловые формы, которые являет архитектура, сами становятся только в процессе смыслопереживания.

В современных исследованиях по архитектуре очень модным стал вопрос: является архитектура искусством или нет? Думается, что точный и однозначный ответ дал в свое время известный финский архитектор Алвар Аалто: «У искусства только два определения: человечно оно или нет»³. Человечной, соразмерной человеку, архитектура становится не столько тогда, когда создает сооружение на основе соразмерной масштабу человека всеобщей системы мер, сколько тогда, когда в основу сооружения закладываются простые ценности жизни, и в том числе движения, с его ритмичностью, устойчивостью и регулярностью. Благодаря этим свойствам архитектурная форма способна внести в жизнь человека успокоение, нейтрализацию страстей, вернуть душевное равновесие, чувство порядка, строя и гармонии. Живя и развиваясь вместе с населяющим архитектурную среду человеком, данная форма по-своему сохраняет и предметный, и эмоциональный смысл жизненных ситуаций: место первого свидания или восстания декабристов, место жизни поэта или композитора. Чем в большей мере это происходит, тем более архитектура очеловечивается, становится искусством, тем яснее видится и внутренняя глубинная интонационность архитектуры:

² Каган М. С. Музыка в системе искусств. СПб. : Петрополь, 1996. С. 84–85.

³ Алвар Аалто. Архитектура и гуманизм : сб. ст. / под ред. А. Гозака. М. : Прогресс, 1978. С. 45.

архитектурные средства, предназначенные для проектирования внешнего окружения предметно-пространственных ситуаций, становятся фактором эмоционального воздействия, формируют внутридушевную ситуацию имплицитного бытия. Эмоциональное воздействие архитектурной среды объясняется тем, что архитектурные выразительные средства программируют не только внешнее движение человека в пространстве — жест, практическое, действенное поведение человека, но и внутреннее душевное движение, сопровождающее жест, — эмоциональный тон человека, который чрезвычайно близок к психофизиологическому уровню переживаемости и чувству пространства, которое коренится в ощущении человеком своего тела. Отсюда совершенно иное самочувствие человека в просторных залах и тесных коридорах, под высокими сводами и низкими потолками, в бесконечной анфиладе или перед тупиком в метро.

Дуализм архитектурной формы сказывается и в тяготении рассудка к статичному пространству деятельности, а духовной интуиции — к свободному, открытому пространству полета, мечты, воображения. Следовательно, архитектурный образ предстает и как вселенная, все сущее в себя вместившая, и как место жизни — жилище, обиталище конкретного ограниченного, частичного человека. В результате этого органического единства части и целого возникает архитектоничность целого, невыразимая эксплицитно, подобно эксплицитной невыразимости переживаний человека.

Между тем специалисты в области психологии архитектуры (А. В. Степанов, И. И. Середюк и др.) утверждают, что и в архитектурных конструкциях проявляется закономерное стремление человека соотнести свое окружение с самим собой, пропуская его через призму своего мироощущения, ценностных установок, что опять-таки либо само является смысловпереживанием, либо коренится в этом душевном процессе.

Другое дело, что архитектурный образ запечатлевает не сиюминутное, индивидуально значимое, а характерный для каждого времени социально значимый, устойчивый «дух эпохи».

Так, Эрвин Панофски в исследовании «Готическая архитектура и схоластика» утверждает, что временное совпадение расцвета

схоластики и готического искусства не просто параллелизм, а результат причинно-следственной связи, архитектурное воплощение «духовного состояния» Высокого Средневековья, запечатлевшего в архитектурных сооружениях *modus operandi* (способ действия), где архитектурный принцип прозрачности соответствует схоластическому принципу прояснения, а архитектурная согласованность — схоластической непротиворечивости⁴.

Точно так же русский средневековый храм, по мнению Е. Трубецкого, выразил «духовное состояние» русского народа, среди всеобщей войны и кровавой смуты сохранявшего надежду на грядущее умиротворение. Религиозно-эстетическое значение формы православного храма Трубецкой видит в «глубоком молитвенном горении к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству»⁵. Упадок же православной храмовой архитектуры на рубеже XIX–XX вв. философ связывает с изменением религиозного чувства: «В... памятниках современности ярко выразилась сущность того настроения, которое имело своим последствием гибель великого религиозного искусства. Древний зодчий находит у подножия креста луч солнечного откровения, а строители нового времени возносят ко кресту свои придворные и житейские воспоминания. У древних строителей в душе огонь Неопалимой Купины, а у новых — золотая корона, луженый самовар или просто репа. В этом ужасающем сходстве новейших церковных глав с предметами домашней утвари отражается то беспросветное духовное мещанство, которое надвинулось на современный мир»⁶.

Следовательно, специфичным для архитектурного образа является не его рациональное, интеллектуально-мыслительное содержание, а уровень обобщенности духовного: не индивидуальное переживание, но определенное состояние общественной психологии.

У пространственных видов искусств особые отношения со временем: сохраняя временную неизменность материальной структуры

⁴ Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. Киев : Христово Братство «Путь к истине», 1992. С. 52–78.

⁵ Трубецкой Е. Умозрение в красках // ЛитМир : [электрон. б-ка]. С. 198.

⁶ Там же. С. 243.

в единстве памятников, пространственные искусства демонстрируют одновременность всех «до» и «после», образуя толщину времени. Единый ансамбль Красной площади Москвы образуют здания Кремля, собора Покрова на Рву (храм Василия Блаженного), Исторического музея, ГУМа, Мавзолея, созданные в XV–XVII и XIX–XX вв. Благодаря одновременности бытия различных смыслов и миров, пространственные искусства единомоментно представляют различные грани бытия, недоступные другим видам искусства: сотворяя и воссоздавая различные миры, они воплощают целостные культурные типы мироздания.

Итак, обнаружив единое с М. С. Каганом понимание того, что «интонация есть непосредственное воплощение духовных процессов», мы должны уточнить, что из духовного воплощения интонации доступно лишь эмоционально-духовное содержание, но не духовно-интеллектуальный процесс.

М. С. Каган утверждает, что духовность есть длительность саморазвития мысли и чувства, и соответственно привилегия воплощения духовности, т. е. интонационности, принадлежит лишь временным и пространственно-временным видам искусства. Мы же в духовности различаем мыслительную и переживательную динамику, которая есть саморазвитие души. Интонация в таком случае связана не с пространственно-временными характеристиками бытия или духа, а со способом существования души, ее явленностью, представленностью душам других людей, движением, которое осуществляется и в пространстве и во времени.

Интонация есть непосредственное бытие душевных реакций, состояний и процессов во внутреннем мире личности, и интонационностью обладает любое воплощение душевного мира человека в искусстве. Поскольку интонация, по нашему убеждению, имманентна душевной жизни человека, то всякое проявление ее вовне не зависит от материала, предметности, пространственного или временного характера воплощения, поскольку обладает эмоционально-духовным содержанием, глубоко интонационно-выразительно. Уровни, степени, формы интонационности при этом могут быть различными. Благодаря тому, что музыка является непосредственным воплощением духовного, она, безусловно, считается наиболее

интонационным из искусств. Но и архитектурные искусства, в силу воплощения ими «духа эпохи» и формирования «духа времени», в том числе душевного настроя современников и потомков, также должны быть признаны искусствами, воплощающими духовно-душевную интонацию.

Таким образом, мы пришли к тому, что понимание интонации всецело зависит от того, каким образом мы понимаем искусство. Если искусство изначально есть воплощение эмоциональной динамики внутреннего мира человека, что утверждают в своих концепциях художественного и А. Ф. Еремеев, и Л. А. Закс, и В. А. Панпурин, и С. Х. Раппопорт и другие современные эстетики, то все виды искусства с неизбежностью следует признать либо интонационно-выразительными, либо интонационно-содержательными, в зависимости от того, является художественная интонация в этих видах искусства выразительным средством, как в музыке, литературе, танце, или качеством художественного содержания, как в архитектуре, скульптуре и живописи.

В заключение остается вспомнить слова Б. В. Асафьева о том, что «интонация есть тоновое напряжение текучих, непрерывных и ритмичных эмоционально-выразительных усилий: голосовых, инструментальных, пластических»⁷.

Опираясь на опыт проделанного нами исследования и результаты, достигнутые нашими предшественниками, думается, мы можем сделать вывод о том, что интонация является общим механизмом воплощения имплицитного душевно-духовного содержания внутреннего мира человека в различных видах и жанрах искусства.

Контрольные вопросы

1. Как формируются статичное и процессуальное в архитектурной среде?
2. Какую роль играет статичное и процессуальное в архитектурном объекте?
3. Как моделируется интонационное напряжение в архитектурной среде?

⁷ Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1952–1958. Т. 5. С. 157.

Список литературы

Основная

Волкова Ю. А. Архитектурная среда как текст / Ю. А. Волкова, В. О. Олишинец // Вестн. Твер. гос. техн. ун-та. 2013. № 23. С. 42–46.

Стеклова И. А. Главные герои и архитектурная среда Петербурга / И. А. Стеклова // Архитектон: известия вузов : [электрон. журн.]. 2013. № 41. С. 12–14.

Дополнительная

Симагин В. А. Человек и архитектурная среда / В. А. Симагин, Н. В. Курбатова // Изв. высш. учеб. заведений. Строительство. 2003. № 10. С. 102–107.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нынешняя культурная ситуация делает исследование интонации одновременно и сложным и чрезвычайно актуальным.

Интонация во внутреннем мире человека является необъективированным порождением душевно-переживательной динамики. Необъективированное — значит существующее только внутри самой человеческой души. Проявляясь внешне отдельными гранями в разных выразительных формах, в целом внутридушевная интонация не дана нигде и ни в чем, мы можем о ней лишь догадываться, мы способны на нее резонансно настраиваться в процессе общения, когда происходит со-переживание, со-бытие с другим. Необъективированная выявленность души человека в интонации подразумевает выявленность души не в знаке, не в символе, не в вещи, а в порядке движения — ритме, темпе, волевой устремленности этого движения к чему-то или от чего-то.

Интонация пульсирует не только в душе человека, но и в продуктах его деятельности, особенно в художественном произведении. Мы попытались доказать существование интонации не только в качестве музыкального начала, но и как общехудожественного явления, истоки которого находятся в духовном мире человека.

Художественная интонация есть выразительно-коммуникативное воплощение интонационности бытия. Прежде всего, художественная интонация есть воплощение душевной динамики художника,

где переживательные состояния воплощаются не только в своей процессуально-континуальной, но и смыслодержательной основе. Внутренние душевно-переживательные процессы жизни художника интонируются им в различных изобразительно-выразительных средствах искусства, которые в результате не только воплощают интенции творца, автора художественного замысла, но порождают интонационность собственно выразительных средств, когда сам художественный прием становится источником и содержанием интонации. Наконец, в процессе становления художественного произведения как целостности интонации художника, интонации приема, принципа организации, построения складываются в единый интонационный строй. Он отражает индивидуальность творца и использованных им художественных средств и интонации объективного бытия, неизменно и исподволь, иногда помимо авторской воли звучащих в художественном произведении.

В художественной интонации воплощаются внутридушевные авторские интонации и происходит становление новых, ранее не бывших, впервые возникающих в ткани художественного произведения интонаций, часто независимо от субъективного желания творца в самом процессе искусства открывающих в бытии новые смыслы, порождающих новый душевный опыт, а следовательно, новое мироощущение и интонирование. Интонация не только воплощается в художественном произведении, но и сама движется и развивается.

Художественная интонация закрепляет прорыв от чувственности к смысловой наполненности, совершающийся в процессе преобразования имплицитного внутридушевного авторского бытия в интонационный строй произведения искусства. Художественная интонация как завершающий это преобразование феномен является истоком внутренней напряженности художественного произведения как единства-тождества переживательности и осмысленности и как единства-противостояния мысли и смысла. Произведение искусства живет этим двуединым переживательно-смысловым началом. Воплощаемые в формально-выразительных средствах различных видов и жанров искусства бытийные интонации образуют смысловые доминанты отдельных произведений или творчества художника в целом.

Художественная интонация есть непрменный во всяком искусстве неразложимый и нерастворимый далее слой — и он не только есть везде, но он есть существенное в искусстве. Как вне-рационально-жизненная и духовно-переживательная основа художественного интонация входит во все виды и жанры искусства, является общехудожественным феноменом. И живопись, и архитектура, и скульптура — это специфическое воплощение интонационности бытия. Интонация является критерием художественности. С точки зрения интонации, произведения искусства прекрасны не только формальным совершенством и смысловой содержательностью, но и происхождением из внутридушевной потребности творить в соответствии с интенциями Автора, наполняющими произведение жизненностью, энергией, душой.

Установив, что интонация есть порождение духовно-переживательных образований внутреннего мира человека и, следовательно, сфера бытия интонации простирается от повседневно-обыденной до высокохудожественной жизни, мы должны сказать, что изучение интонации на этом, естественно, не закончено. Предложенный нами философско-психологический срез изучения этой многогранной проблемы — лишь один из возможных путей исследования феномена интонации. Указанное нами направление помогает понять специфику художественного, состоящую в бесконечном многообразии форм и способов конституирования интонации в произведении искусства, а также еще раз привлечь внимание к потаенному, скрытому, неявному, но важному, значимому, существенному в духовной жизни человека.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

Аронсон О. Что остается от искусства / О. Аронсон, Е. Петровская // Тр. Ин-та проблем соврем. искусства. 2015. Т. 2.

Кривцун О. А. Эстетика : учебник для акад. бакалавриата : [по гуманитар. направлениям и специальностям] / О. А. Кривцун. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Юрайт, 2014. 548 с.

Филипс С. Измы. Как понимать современное искусство / С. Филипс. М. : Ad Marginem, 2016.

Дополнительная

Абашев В. В. Пермская монументальная риторика местной идентичности: памятники, эмблемы и арт-объекты в пространстве города / В. В. Абашев // Лабиринт : журн. соц.-гуманитар. исслед. 2015. № 1. С. 66–79.

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. 2-е изд. Л. : Музыка, 1971. Кн. 1, 2.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости / В. Беньямин. М. : Медиум, 1996. 240 с.

Божкова Г. Н. Виды композиции в лирике С. Есенина / Г. Н. Божкова // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2012. № 28(282). С. 39–41.

Бычков В. В. Эстетические аспекты мультимедийности в искусстве / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вестн. славян. культур. 2011. Т. 3, № 21. С. 35–46.

Бычков В. В. Эстетические аспекты мультимедийности в искусстве / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Вестн. славян. культур. 2011. Т. 3, № 21. С. 24–34.

Ветрова И. Б. Полифония образов живописи и музыкальных образов в творчестве М. К. Чюрлениса / И. Б. Ветрова, М. Б. Зацепина // Педагогика искусства. 2014. № 4. С. 320–327.

Власов В. Г. Блог и полилог в современном искусствознании / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов : [электрон. журн.]. 2013. № 44. С. 16–18.

Власова А. Ю. Взаимодействие голосов автора и персонажей в повести В. И. Белова «Привычное дело» / А. Ю. Власова // Научное мнение. 2013. № 11. С. 42–46.

Власова А. Ю. Взаимодействие голосов автора и персонажей в рассказах В. И. Белова 60–80-х / А. Ю. Власова // Вестн. Сургут. гос. пед. ун-та. 2013. № 5. С. 130–134.

Волкова Ю. А. Архитектурная среда как текст / Ю. А. Волкова, В. О. Олишвицец // Вестн. Твер. гос. техн. ун-та. 2013. № 23. С. 42–46.

Гиришман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиришман. М. : Языки славян. культур, 2007.

Головко К. В. Жак Рансьер. Эстетика повседневности как политическая ставка современного искусства / К. В. Головко // Вопр. философии. 2009. № 12. С. 139–143.

Голякова Л. А. Ритм художественного произведения: коммуникативно-прагматический аспект / Л. А. Голякова // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2011. № 3. С. 94–99.

Гончаренко Н. М. Медиаискусство в городской среде / Н. М. Гончаренко // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2008. № 1. С. 110–112.

Данилевский Р. Ю. Тургенев: поэзия прозы / Р. Ю. Данилевский // Спаский вестн. 2000. № 7. С. 1–15.

Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. СПб. : «Ut», 1996.

Казарина Т. Ю. Современная культура в визуальном пространстве / Т. Ю. Казарина // Вестн. Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. 2015. № 30. С. 39–48.

Карякина Т. Д. Авторское начало в фарфоровой пластике И. И. Кендлера / Т. Д. Карякина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда : Вестн. МГХПА. 2009. № 1–1. С. 58–67.

Королева О. А. Предметно-пространственные соотношения в натюрмортах художников «Бубнового валета»: теоретический аспект / О. А. Королева // Арткульт. 2015. № 2. С. 29–36.

Кошеренкова О. А. Культура цветовой визуализации / О. А. Кошеренкова // Аналитика культурологии. 2004. № 2. С. 121–127.

Кривцун О. А. Аура произведения искусства: узнаваемое и ускользающее / О. А. Кривцун // Искусствознание. 2010. № 3–4. С. 520–521.

Кривцун О. А. Пластические вариации экзистенциального: из истории искусства Новой России / О. А. Кривцун // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 135–168.

Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. М. : Республика, 2000.

Лисовец И. М. Живопись Густава Климта в культуре рубежа XIX–XX вв. и начала XXI в.: секрет успеха / И. М. Лисовец // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3 : Общественные науки. 2015. Т. 137, № 1. С. 59–66.

Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995, С. 405–602.

Малинина В. И. Хореографическое произведение как художественный текст / В. И. Малинина // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. 2006. Т. 9, № 1. С. 130–142.

Мартынов В. Время Алисы / В. Мартынов. М. : ИД «Классика XXI», 2010.

Мартынов В. Зона Opus posth, или Рождение новой реальности / В. Мартынов. М. : ИД «Классика XXI», 2011.

Марутина И. Н. Приемы стихийности и музыкальности в структуре лироэпической повести «Школа для дураков» Саши Соколова / И. Н. Марутина // Вестн. образоват. консорциума «Среднерусский университет». Сер. : Гуманитарные науки. 2015. № 6. С. 46–49.

Милохин В. В. Пространство и ритм в шрифте Times New Roman / В. В. Милохин // Форум. Сер. : Современное состояние и тенденции развития гуманитарных и экономических наук. 2012. № 1. С. 32–36.

Миф. Музыка. Обряд : сб. ст. / ред.-сост. М. Катунян. М. : ИД «Композитор», 2007.

Молчанов А. С. О соотношении понятий тождества и повтора в музыкальном искусстве / А. С. Молчанов // Идеи и идеалы. 2015. Т. 2, № 2 (24), С. 143–148.

Надкарни М. О времени, травме и монументе Парк-музей скульптур в Будапеште / М. Надкарни [Электронный ресурс] // НЛО. 2014. № 2 (126). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126/13n.html>.

Опарина Ю. М. «Приближается звук...»: поэтическая интонация и проблемы ее воплощения в музыке (на примере поэзии А. Блока) / Ю. М. Опарина // Музыковедение. 2012. № 9. С. 20–28.

Опарина Ю. М. Интонационная композиция стиха А. Блока и ее музыкальные интерпретации (на примере стихотворения «В углу дивана») / Ю. М. Опарина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 8–2. С. 134–146.

Опарина Ю. М. Рождение поэзии из духа музыки / Ю. М. Опарина // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 147–153.

Портнова Т. В. Категория жанра и стиля в изображении танца С. Судейкина / Т. В. Портнова // Вопр. гуманитарных наук. 2008. № 1 (34). С. 289–295.

Портнова Т. В. Пластическая интонация в образном строе картин «Рождение Венеры» и «Весна» С. Боттичелли / Т. В. Портнова // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 4. С. 283–290.

Пронин А. А. Полифония как принцип наррации в биографическом фильме-портрете / А. А. Пронин // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2015. № 4 (36). С. 180–189.

Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Ж. Рансьер. СПб. ; М. : Machina, 2004.

Рубинштейн С. Г. Бытие и сознание / С. Г. Рубинштейн. СПб. : Питер, 2012.

Рыбкина Т. В. Пластическая интонация: к проблеме взаимосвязи музыки и движения / Т. В. Рыбкина // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2008. № 1. С. 217–222.

Савицкая Т. Е. Визуализация культуры: проблемы и перспективы / Т. Е. Савицкая // Обсерватория культуры. 2008. № 2. С. 32–41.

Симагин В. А. Человек и архитектурная среда / В. А. Симагин, Н. В. Курбатова // Изв. высш. учеб. заведений. Строительство. 2003. № 10. С. 102–107.

Синцов В. Е. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке / В. Е. Синцов. Казань : ФЭН, 2003.

Старостова Л. Э. Художественная предметность как коммуникатор в пространстве города / Л. Э. Старостова // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2013. Т. 119, № 4. С. 180–190.

Стеклова И. А. Главные герои и архитектурная среда Петербурга / И. А. Стеклова // Архитектон: известия вузов : [электрон. журн.]. 2013. № 41. С. 12–14.

Стеклова И. А. Образ Петербургской набережной в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / И. А. Стеклова // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 2. С. 286–293.

Фуртай Ф. В. Арт-объект в современном искусстве: «культ глаза» и «эффект упаковки» / Ф. В. Фуртай // Междунар. журн. исслед. культуры. 2011. № 2. С. 44–53.

Харитонов О. А. Композиционный полифонизм в романной прозе XIX–XX веков / О. А. Харитонов. М. : Флинта, 2019.

Хузина Т. Е. Предметный мир в советской живописи 1930-х годов: к постановке вопроса / Т. Е. Хузина // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. № 18. С. 451–474.

Хузина Т. Е. Предметный мир советской прозы 1930-х годов / Т. Е. Хузина // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 300–332.

Чоун Е. Интонация как художественный и грамматический прием в ранних советских исследованиях: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. М. Пешковский и С. И. Бернштейн / Е. Чоун [Электронный ресурс] // НЛО. 2014. № 5(129). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/129/19ch.html>.

Шапир М. И. Семантические лейтмотивы ирони-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) / М. И. Шапир // Philologica. 2005. Т. 8, № 19–20. С. 91–174.

Учебное издание

Гудова Маргарита Юрьевна

**ЭСТЕТИКА:
ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ИНТОНАЦИИ**

Учебное пособие

Заведующий редакцией *М. А. Овечкина*

Редактор *Н. В. Чапаева*

Корректор *Н. В. Чапаева*

Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*

Подписано в печать 22.01.2019. Формат 60×84 ¹/₁₆.
Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 9,53.
Уч.-изд. л. 8,5. Тираж 40 экз. Заказ 7.

Издательство Уральского университета
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28
E-mail: rio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
<http://print.urfu.ru>

